

સાહિત્ય સ્વરૂપો

નવલકથા : નાટક : નવલિકા
નિબંધ : જીવનચરિત્ર : આત્મચરિત્ર

• લેખકો •

પ્રો. કૃષ્ણવિહારી ચૈ. મહેતા, એમ એ.
એમ ટી બી આર્દેસ કોલેજ, મુરત.

ડૉ. જયત પટેલ, એમ એ, પીએચ ડી
ચૂનીલાલ ગાંધી વિદ્યાભવન, મુરત.

ધી પોપ્યુલર પબ્લિકેશિંગ હાઉસ, સુરત.

• પ્રકાશક •

એન. કે. ગાંધી
શ્રી પોપ્પુલર બુક સ્ટોર,
ટાવર રોડ, સૂરત.

સર્વહક્ક સ્વાધીન

(C) કોપીરાઈટ : ૧૯૬૬

સુધારેલી દ્વિતીય આવૃત્તિ : ૧૯૬૬

કિંમત રૂ. ૬=૫૦

• મુદ્રક •

જી. એન. રાણા
મોહન પ્રિન્ટરી,
નવી સડક, નવાપુરા, સૂરત.

બીજી આવૃત્તિ વેળાએ

‘સાહિત્યસ્વરૂપો’ ની બીજી આવૃત્તિ છ વર્ષના ગાળામાં પ્રગટ થાય છે. પહેલી આવૃત્તિની પ્રસ્તાવનામાં જણાવ્યું હતું તે પ્રમાણે ‘સાહિત્યસ્વરૂપો’નો બીજો ભાગ પ્રગટ કરવાની તીવ્ર ઇચ્છા ગવા છતાં સંબંધોનાનુસાર તે થઈ શક્યું નહીં. આ બીજી આવૃત્તિમાં ચરિત્રસાહિત્ય વિશેની ચર્ચાનાં સમાવેશ કરી લીધા છે અને એ ગીતે મુખ્ય છ ગદ્ય સાહિત્યસ્વરૂપોને આ પુસ્તકમાં આવરી લેવામાં આવ્યા છે. પ્રથમ આવૃત્તિમાં કરવામાં આવેલી વિવિધ સ્વરૂપોની ચર્ચામાં વળુ મુધારાવધારા થયેલા આ બીજી આવૃત્તિમાં જણાશે. ચર્ચાને બંને એટલી સર્જનાત્મક બનાવવાનો પ્રયત્ન કરવામાં આવ્યો છે. બીજી આવૃત્તિ પ્રગટ કરવાનું માથે યેવા માટે શ્રી. નટવરલાલ ગાધીના પત્નિ આભાગી છીએ.

: અર્પણ :

મારા સ્વર્ગસ્થ પિતાશ્રીની મધુર સ્મૃતિને
દુઃખવિહારી મહેતા.



સાહિત્યના વિવિધ સ્વરૂપો વિશે ગુજરાતી સાહિત્યમાં ઘટા યેખો રૂપે તો ઘણું લખાયું છે. પરંતુ જુદા જુદા સાહિત્યરૂપોના સિદ્ધાંતોની ચર્ચા એક સળંગ પુસ્તકમાં થઈ હોવાનું સ્મરણમાં નથી. અંગ્રેજી સાહિત્યમાં જેમ પુસ્તકાકાર વિવિધ સાહિત્યસ્વરૂપોની ચર્ચા થઈ છે તેમ એક એક સ્વરૂપ ઉપર પણ વિવિધ પુસ્તકો લખાયા છે. આપણા સાહિત્યમાં એ દિશામાં કશું લખવાની ઈચ્છા થતા આ ‘સાહિત્યસ્વરૂપોનો પહેલો ખંડ’ પ્રસિદ્ધ થાય છે. એમાં નવલકથા, નવલિકા, નાટક અને નિબંધ જેવા ખૂબ જાણીતા સાહિત્યસ્વરૂપોના સિદ્ધાંતોની ચર્ચા કરવાના પ્રયત્ન કર્યો છે આ ચર્ચા દરમિયાન જ્યાં જ્યાં ઉદાહરણોથી સ્પષ્ટતા કરવાની જરૂર લાગી છે ત્યાં ત્યાં આપણી જાણીતી કૃતિઓના ઉદાહરણો પણ આપ્યા છે. પરંતુ ઉદાહરણોની સૌથી મોટી ભૂલપ નાટકના સ્વરૂપની ચર્ચા વખતે જણાઈ છે. આપણે ત્યાં વિવિધ સ્વરૂપોના નાટકોની ખોટ છે એમ કહેવામાં મને અતિશયોક્તિ લાગતી નથી. વળી આવી ચર્ચામાં કેટલાક પારિભાષિક શબ્દોનો ઉપયોગ અનિવાર્ય બને છે. ગુજરાતી સાહિત્યમાં ધીમે ધીમે આવા શબ્દો રૂઢ બનતા જાય છે છતાં આવી ચર્ચામાં અંગ્રેજીમાં વપરાતા બધા જ પારિભાષિક શબ્દોના પર્યાયો ગુજરાતીમાં હજી યોગ્યતા નથી એટલે કેટલેક સ્થળે જેવા સ્ક્રીન જેવા પારિભાષિક શબ્દો વાપર્યા છે. પ્રત્યેક સાહિત્યસ્વરૂપની ચર્ચા અંતે આપેલો ગુજરાતી સાહિત્યમાનો એનો વિકાસ કેવળ રૂપરેખાત્મક હોઈ, એમાં બધા લેખકો અને બધી કૃતિઓ સમાવવાનું શક્ય બન્યું નથી.

આ ચર્ચામાં સદસ્યશ્રેયો તરીકે વણા પુસ્તકો (ગુજરાતી તેમ જ અંગ્રેજી)નો ઉપયોગ કર્યો છે અને તેમાના મહત્વના પુસ્તકોની

યાદી પાછળ આપી છે. કેઈપણ પુસ્તકમાં છાપભૂલો ન જ રહેવી જોઈ એ. ખૂબ કાળજી અને ચિત્ત્વટ છતાં નજર તળેથી છટકી જતી ભૂલો અહીં રહી છે, વળી કેટલેકે કેટલાં છપાતાં છપાતાં અક્ષરો, માત્રા, અનુસ્વારાદિ અલોપ થયાં છે એનું દુઃખ તો રહે જ છે પણ તે માટે વાચકોની ક્ષમા માગ્યા સિવાય બીજો કોઈપણ નથી.

આ પ્રસિદ્ધિમાં જેમ પુસ્તકોની સહાય છે તેમ મિત્રોની પણ સહાય છે. પૂર્વે વાંચવામાં મને સહાય કરવા બદલ મારા મિત્ર અને સહકાર્યકર્તા શ્રી. જયંત પટેલનો તેમ જ એના પ્રકાશનમા સરળતા કરી આપવા માટે શ્રી. નટવરલાલ ગાંધીનો ઋણી છું.

કુંજવિહારી મહેતા

અનુક્રમશિકા

વિષય

પૃષ્ઠ

૧ નવલકથા : સ્વરૂપ અને વિકાસની રૂપરેખા ૧-૧૧૪

પ્રાસ્તાવિકઃ નવલકથા અને નાટક; નવલકથા અને મહાકાવ્ય, નવલકથાના સર્જનનું પ્રયોજન; નવલકથાનો આકાર; વસ્તુ; શૈલી. પાત્રાલેખન. પાત્રનિરૂપણની પદ્ધતિઓ; વસ્તુ અને પાત્રો: નવલકથામાં વાતાવરણ. નવલકથા અને નીતિ; નવલકથાનું કાર્ય; નવલકથા જીવનની સમીક્ષા; નવલકથામાં વાર્તાની ગતિ; નવલકથાના પ્રકારો. ઐતિહાસિક નવલકથા; હેતુપ્રધાન નવલકથા; નાટ્યાત્મક નવલકથા; અદ્ભુત અને સાહસોની નવલકથા; નવલકથામાં વાસ્તવવાદ, પ્રકૃતિવાદી નવલકથા; નવલકથા અને મનોવિશ્લેષણ. હિટેક્ટરીય નવલકથા: આત્મકથારૂપ નવલકથા: ગુજરાતી સાહિત્યમાં નવલકથાના વિકાસની રૂપરેખા.

૨ નાટક : સ્વરૂપ અને વિકાસની રૂપરેખા ૧૧૫-૨૬૮

પ્રાસ્તાવિકઃ નાટક અને નવલકથાની જુદી જુદી સર્જનપદ્ધતિઓ; નાટક અને રંગભૂમિની પરિસ્થિતિ, વસ્તુની પસંદગી. પાત્રાલેખન; નાટકના સર્જકની બિનઅંગતતા; નાટકમાં અંધર્ષ: નાટકમાં સંવાદ; નાટકમાં સ્વગતોક્તિ, નાટકમાં જુદી જુદી

૩ નવલિકા : સ્વરૂપ અને વિકાસની રૂપરેખા ૨૬૯-૩૪૮

પ્રાસ્તાવિકઃ ઉદ્ભવ, નવલિકા અને નવલકથા; નવલિકા અને નાટક; નવલિકા અને પદ્યવાર્તા, વસ્તુપસંદગી; વાર્તાનું નિયામક બળ; વસ્તુગૂંથણી; સાદું વસ્તુ દ્વંડી વાર્તામાં સંસ્કારની અન્વિતિ, પાત્રાલેખન: પાત્રનિરૂપણની પદ્ધતિઓ; વસ્તુ વિરુદ્ધ પાત્ર; સંવાદરચના; વાતાવરણ: વર્ગની વાર્તાઓ. શૈલી: ભાવનાવાદ વિરુદ્ધ વાસ્તવવાદ: ગુજરાતી નવલિકાસાહિત્યના વિકાસની રૂપરેખા.

સન્ધિઓ ભારતીય નાટ્ય સ્વરૂપના મુખ્ય મુખ્ય સિદ્ધાંતો ઉદ્ઘાટન; પરાકાષ્ઠા; ઓસરતું કાર્ય; સમાપન; ઠવિન્યાય; કુરુણાન્ત અને સુખાન્ત નાટકો; નાટકમાં ત્રણ એકતા; નાટકમાં અસર ઉપજવવાની કેટલીક કરામતો; નાટકમાં માનવઅનુભવ; નાટકમાં પ્રતીકો; નાટકમાં દ્રુમેટિક આયર્ની; નાટકમાં જીવનની સમીક્ષા; ઈપ્સન અને આધુનિક નાટકો; નાટકમાં પ્રતીકવાદ; નાટકમાં પ્રકૃતિવાદ અને અભિવ્યક્તિ-વાદ; એકાંકી નાટકોના સ્વરૂપવિચાર; ગુજરાતી રંગભૂમિનો ઉદ્ભવ અને વિકાસ; ગુજરાતી ધંધાદારી રંગભૂમિનું સ્વરૂપ; ગુજરાતી નાટકોનો ખીજો પ્રવાહ; આધુનિક રંગભૂમિ.

૪. નિબંધ : સ્વરૂપ અને વિકાસની રૂપરેખા ૩૪૯-૪૦૦
પ્રાસ્તાવિક; નિબંધનું સ્વરૂપ; વ્યાખ્યા; નિબંધનું કાર્ય; નિબંધનાં લક્ષણો; નિબંધનું વસ્તુ; લેખકનું વ્યક્તિત્વ; નિબંધ અને ભિમિકાવ્ય; શૈલી; કલ્પના; મૌલિકતા; નિબંધના પ્રકારો; ગુજરાતી નિબંધસાહિત્યની વિકાસરેખા.
૫. જીવનચરિત્ર : સ્વરૂપ અને વિકાસની રૂપરેખા ૪૦૧-૫૧૮
જીવનચરિત્ર દ્વારા માનવતાનું ખરું દર્શન; જીવનચરિત્રની કેટલીક વ્યાખ્યાઓ; જીવનચરિત્રની ઉપયોગિતા; ચરિત્રલેખનને પ્રેરનારી વૃત્તિઓ અને અશુદ્ધ (impure) ચરિત્રો; જીવનચરિત્ર અને ઇતિહાસ; ચરિત્રલેખન અને સામગ્રીસંચય; જીવનચરિત્ર કોનું લખાય અને કોણે લખે? ચરિત્રકારની સર્જકતા અને જગત-સાહિત્યનાં ઉત્તમચરિત્રો; ચરિત્રદ્વારા ચરિત્રનાયકના વ્યક્તિત્વનું પ્રગટીકરણ; જીવનચરિત્રની કલાત્મકતા; વિકાસની રૂપરેખા.
૬. આત્મચરિત્ર : સ્વરૂપ અને વિકાસની રૂપરેખા ૫૧૯-૫૯૭
જીવનચરિત્ર અને આત્મચરિત્ર; આત્મચરિત્ર પ્રાંશુસાધ્ય પ્રકાર; આત્મચરિત્રકારની અવિકલ સત્યભક્તિ; આત્મચરિત્રનાં પ્રેરક હેતુઓ અને વૃત્તિઓ; વિકાસની રૂપરેખા.

નવલકથાનું સ્વરૂપ, પ્રકારો અને વિકાસની રૂપરેખા

ભૂમિકા :

આમ તો નવલકથા છેલ્લા પોણેસો વર્ષનું સર્જન છે છતાં એ પોણેસો વર્ષના દૂંઠા ગાળામાં આપણા જીવનમાં જે સ્થાન એણે જમાવ્યું છે તે અદ્ભુત છે. આપણા પુસ્તકાલયો તરફ નજર નાંખીએ તો તેમાં વધારેમાં વધારે સંખ્યા નવલકથાની જણાશે. એક જમાનામાં ગુજરાતી સાહિત્યમાં વધારે સંખ્યામાં પુસ્તકો તત્ત્વચિંતન, ચિંતન અને વિવેચન વિશે લખાતાં. આજે વધારે સંખ્યામાં નવલકથાઓ લખાય છે. જેમ એ લખાય છે વધારે સંખ્યામાં તેમ વંચાય છે પણ એટલી જ મોટી સંખ્યામાં. આજનો સમાજ નવલકથા માટે જેટલી તીવ્ર વાચનભૂખ દાખવે છે એટલી સાહિત્યના ખીજા પ્રકારની કૃતિઓ માટે ભાગ્યે જ દાખવતો હશે. કોઈ પણ પુસ્તકાલયમાંથી વાચન માટે લેવામાં આવતાં પુસ્તકો તરફ નજર નાખશો કે પ્રકાશકોનાં વધુમાં વધુ વેચાતાં પુસ્તકોનો ખ્યાલ મેળવશો તો આ વાતની પ્રતીતિ થશે.

મુદ્રણકલાની સગવડ સુલભ થતાં તેમજ શિક્ષણના પ્રસારનો વ્યાપ વધતા નવલકથાનું સર્જન પણ વિપુલ બન્યું. આમ તો નવલકથા નવરાશના વખતમાં સહેલું મનોરંજન પૂરું પાડવા સૂઝાય છે, જે મેળવવામાં કશી શારીરિક મહેનતની અથવા કલ્પનાને વધારે કસવાની આવશ્યકતા રહેતી નથી. કવિતાના આસ્વાદ કરતાં નવલકથાનો આસ્વાદ માણવો વધારે સહેલો થઈ પડે છે કારણ નવલકથાના વાચકને પોતાની આજુબાજુ હોય

કરતાં જુદું વિશ્વ પોતાની કલ્પનામાં ખડું કરવું પડતું નથી, જે કવિતાના રસાસ્વાદ માટે અનિવાર્ય બને છે. નવલકથા કરતાં કદાચ વધારે સહેલું મનોરંજનનું સાધન સિનેમા સિવાય બીજું નહિ હોય. છાપકામ પણ સસ્તું બનતાં ઘણાંખરાં લોકો નવલકથા ખરીદી શકે છે અને જોયો ન ખરીદી શકતાં હોય તે પુસ્તકાલયો-માંથી લાવી વાંચી શકે છે. પ્રાથમિક કેળવણીના પ્રસાર સાથે જન-સમૂહનો મોટો વર્ગ લખતાં વાંચતાં શીખી ગયો અને નવલકથાને મોટો વાચકવર્ગ મળી રહ્યો. ઠેઠ ૧૯૨૮-૩૦ના અરસામાં સ્વ. રમણલાલ દેસાઈની નવલકથાઓ હોંશે હોંશે સ્ત્રીવર્ગમાં પણ વંચાતી. આ ઉપરથી આપણે એમ નથી માની લેવાનું કે આવો આખો વર્ગ એવા સુશિક્ષિતોનો હતો કે જેને ગંભીર વિચારોમાં, આદર્શોમાં અથવા ઉત્તમ કોટિની સાહિત્યિક કૃતિઓમાં રસ હોય, આ વાચકવર્ગ તો એવો હતો કે જેને જીવનની ભૌતિક ખાજુમાં અને રોજિંદી ઘટનાઓમાં વધારે રસ હતો. તેથી મોટા ભાગની નવલકથાઓનું વસ્તુ આવા માનસને અનુરૂપ હતું.

એક બીજી વાત પણ ધ્યાનમાં રાખવા જેવી છે કે આજનો વાચક વર્ગ આજથી પચાસ-સાઠ વર્ષ અગાઉના વાચકવર્ગ જેટલો ગંભીર રહ્યો નથી. એને તો કેવળ આનંદ ખાતર જ વાંચવું છે અને જો પુસ્તક એને આનંદ આપી શકે એમ નહિ હોય તો આનંદનાં બીજાં સસ્તાં સાધનો પણ એને સહેલાઈથી મળી શકે એમ છે. દુકામાં નવલકથાના વાચકોમાં મોટા ભાગના જુવાનિયાઓ છે, છેક ખાળકો નહિ તો પણ કિશોરો છે, જેમનું માનસ અપરિપક્વ છે અને જેમનો અનુભવ અલ્પ છે, જોયો અદ્ભુતરસ-રાચી છે અને આદર્શો, સાહસો, ધની રંગદર્શી સૃષ્ટિમાં તન્મય થઈ જવા તત્પર હોય છે.

બજારમાં મળતી બધી જ નવલકથાઓ નવલકથાની દૃષ્ટિએ ઉત્તમ ઠરે તેવી હોવી અશક્ય છે અને તેથી સાહિત્યના અભ્યાસીને

માટે એમાની ઘણીજરી મહત્વની નથી. અર્થલાભ માટે કે એથારિયા હડકવાના પરિણામરૂપે લખાતી નવલકથાઓ નવલકથા નામને ભાગ્યે જ પાત્ર હોય છે. દોઢોની વાચનભૂખ અને એમના રસ-રુચિની ઠક્ષા-દિશાને લક્ષમાં રાખી હબરોની સંખ્યામાં દર વર્ષે પ્રગટ થતી નવલકથાઓ સર્જક કલાકૃતિઓ ભાગ્યે જ ખની શકતી હોય છે. આથી જ આપણે જ્યારે નવલકથાનો સાહિત્યિક કૃતિ કે કલાકૃતિ તરીકે અભ્યાસ કરીએ ત્યારે આપણી નજર સમક્ષ એક નવલકથાઓ જ હોવી જોઈએ. ઉત્તમ નવલકથાઓ પ્રબળવન અને તેનો આદર્શ, તેના શુભ અને તેની મર્યાદાઓને અસિવ્યક્ત કરવાનું ઉત્તમોત્તમ સાધન બને છે. રોબર્ટ લિડેલે નવલકથાલેખકને સર્જક કલાકાર ગણી પોતાના નવલકથા વિશેના વિવેચન-પ્રબંધ (A Treatise on a Novel માં સાહિત્યના આ પ્રકારની ઓળખ કરાવતા લખ્યું છે કે, "The novelist is a creative artist. It is his business not to teach or to reform, but to convey to the world in the best chosen language most thorough knowledge of human nature the happiest delineation of its varieties and the loveliest effusion of wit and humour." ઓગણીસમી સદીના રશિયામાં મહાન સાહિત્યકારોની પ્રતિભા નવલકથા દ્વારા ઉત્તમ રીતે વ્યક્ત થઈ છે. ડાલ્ડેન્ડ, ફ્લોસ અને ભારતમાં બંગાળ તથા ગુજરાતમાં પ્રતિભાશાળી લેખકોએ ચિંતન અને જીવનદર્શનની અસિવ્યક્તિ માટે નવલકથાનો આશ્રય પ્રચુર પ્રમાણમાં લીધો છે.

નવલકથાનું સંવિધાન ચોક્કસ વ્યાખ્યાની મર્યાદામાં, અમુક વિશેષણો તથા અપેક્ષાઓના નિદર્શન દ્વારા સ્પષ્ટ અને ચોક્કસ રીતે સમજાવી શકાય તેમ નથી. 'સાહિત્યમાં વિવેક' નામના વર્સિટીના વિવેચનપ્રબંધના પરિશિષ્ટરૂપે મુકાયેલા 'નવલકથાનો વિકાસ' નામના લેખમાં F. Greene તેથી જ કહે છે કે,

“Form, content, treatment and other aspects of writing refuse to be buckled within the belt of definition, true art must be progressive. And of no branch of literature is this truer than of the novel.”^૧ જુદા જુદા વિવેચકો તથા ભાવકોએ એના સ્વરૂપને સિન્ન સિન્ન રીતે સમજવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. B. Ifor Evans કહે છે. “.....the novel can be described as a narrative in prose, based on a story, in which the author may portray character, and the life of an age, and analyse sentiments and passions, and the reactions of men and women to their environment. This he may do with a setting either of his own times, or of the past. Further, beginning with a setting in ordinary life he may use the novel for fantasy, or some portrayal of the supernatural.”^૨

અર્નેસ્ટ ઝેકર નવલકથામાં ગદ્યાવલંબી વાર્તા (Prose story), પ્રત્યક્ષ જીવનનું નિરૂપણ (Picturing real life), વસ્તુની સુસ્થિત ગૂંથણી દ્વારા કે લેખકની નિશ્ચિત અપેક્ષા કે માનસવલણને આધારે સઘાતી સંવિધાનની અન્વિતિ (Unity and coherence due to a plot or a scheme of some kind or to a definite intention and attitude of mind on the part of the author). જેમાં કેટલાંક તત્વોની આવશ્યકતા ઉપર ભાર મૂકે છે.^૩ ફિલિડગ નવલકથાને ‘A comic epic in prose’ કહે છે તે ક્ષેત્રે રીવ એને “Picture of real life

૧. P. 109.

૨. A short History of English Literature, P. 121, 129.

૩. The History of the English Novel : P. 11.

and manners, and of the times in which it is written” કહીને સમજાવે છે. પ્રોફેસર વોરેન વળી એને novel is a fictitious narrative which contains a plot” કહીને સંતોષ માને છે. પણ આ બધી વ્યાખ્યાઓ કે સમજૂતીઓ અધૂરી છે. એટલા માટે જ અભ્યાસીઓ “The novel is a form of literature that can be more easily identified than defined” એમ કહીને સંતોષ માને છે.

નવલકથા અને નાટક :

નવલકથાની લોકપ્રિયતાનું એક ખીજું કારણ એ છે કે સ્વરૂપની દૃષ્ટિએ એ વધારે અનુનેય છે. એની સીમાઓ એટલી વિશાળ છે કે એનું વાચન કરતી વખતે વ્યક્તિ નાટક, ઇતિહાસ અથવા અદ્ભુત સાહસના પ્રદેશમાં ફરી વળે છે; અને છતાં નવલકથાને એક આગવો અને વિશિષ્ટ આકાર છે. અર્વાચીન સમયમાં આપણે ત્યાં જે સાહિત્યિક સ્વરૂપો વિકસ્યાં છે તેમાં નવલકથા નાટકની વધારે સમીપ બાંધે છે. ખંનેમાં વાર્તા આવે છે, વ્યક્તિઓનું ચિત્રણ હોય છે અને સમાજજીવનનું દર્શન પણ હોય છે. ખંનેમાં કથા એક પાત્રના ખીજા પાત્ર સાથેના વ્યવહારથી અથવા ઘર્ષણથી આગળ ચાલે છે. નવલકથામાં સંવાદ પણ હોય છે અને નાટકમાં સાતત્ય જાળવવા કથન હોય છે. નવલકથાઓના નાટકોમાં રૂપાંતરિયતા રહ્યાં છે અને કદાચ નાટકોના રૂપાંતરે નવલકથાઓમાં પણ થઈ શકે. જૂની નવલકથાઓ કરતાં આધુનિક નવલકથાઓ, એમાં આવતા ઓછાં પાત્રો, કાર્યની તીવ્ર ગતિ અને વિષયાન્તરોના અભાવને કારણે નાટકને વધારે મળતી બને છે છતાં નવલકથા અને નાટક તત્ત્વતઃ સિન્ન સ્વરૂપો છે. જો એમ ન હોય તો નવલકથામાંથી રૂપાંતર કરીને લખવામાં નાટકો શા માટે જીણાં બને ? જેમ એ રૂપાંતર મૂળને વધારે વફાદાર રહેવાનો પ્રયત્ન કરે છે તેમ એ વધારે નિર્બળ બને છે.

નવલકથા નાટક કરતાં વિશાળ ફલક ઉપર લખાય છે અને વધારે વિશાળ ક્ષેત્રને આવરી લે છે. ગતિની મંદતા, વીગતોની વિપુલતા, કેટલીક ઘટનાઓની વિશદ સમજૂતી, માનસશાસ્ત્રીય ઝીણવટ નવલકથા સહી શકે છે જે રંગભૂમિ ઉપર સામાન્યતઃ ખતાવી શકાતાં નથી.

નવલકથા અને મહાકાવ્ય :

સાહિત્યનાં જૂનાં સ્વરૂપોમાં નવલકથા મહાકાવ્યની વધારે નજીક પહોંચે છે. ખંનેમાં ઘણાં પાત્રો આવે છે, વિશાળ સૃષ્ટિ આવે છે અને નાનામોટા, મુખ્ય અને ગૌણ પ્રસંગોની હારમાળા આવે છે. એમાં સમાજનું સંપૂર્ણ અને વિવિધદર્શી ચિત્ર આવે છે, ખંનેમાં એક જ મુખ્ય નાયક હોય છે અને કેન્દ્રવર્તી એક જ વાર્તા હોય છે. છતાં તેને પડછે અનેક ઉપનાયકો, આડકથાઓ, ગૌણકથાઓ આવે છે. એક કરતાં વધારે સ્થળો પરાકાષ્ઠાનો અનુભવ થાય છે. નવલકથાઓ આમ તો એક જ મુખ્ય નાયક વિશે એક જ વાર્તા રજૂ કરે છે પણ તે જીવનની વિવિધરંગી ભૂમિકા અને વિવિધરંગી દર્શનને પડછે. આવી નવલકથામાં રસનાં એક કરતાં વધારે કેન્દ્રો આવે છે. ગોવર્ધનરામની ‘સરસ્વતીચંદ્ર’, ટોલ્સટોયની ‘વોર એન્ડ પીસ’ એ મહાકાવ્યસ્વરૂપા નવલકથાઓનાં ઉદાહરણો છે. પણ આ સામ્ય અહીં અટકે છે. ખંને વચ્ચે વિસિન્નતા પણ એટલી જ છે. પ્રથમ તો એ કે નવલકથા ગદ્યમાં લખાય છે, મહાકાવ્ય પદ્યમાં. રસાસ્વાદની તીવ્રતામાં કદાચ મહાકાવ્ય નવલકથા કરતાં ચઢી જાય. નવલકથામાં સામાન્ય મનુષ્યોનું જીવનનિરૂપણ હોય છે, મહાકાવ્યમાં વીરપુરુષોનું. નવલકથાની શૈલીમાં અને પાત્રલેખનમાં વૈવિધ્યની જેટલી ક્ષમતા છે એટલી મહાકાવ્યમાં નથી.

નવલકથા મહાકાવ્ય અને વાસ્તવલક્ષી નાટક કરતાં પણ પ્રત્યક્ષ જીવનની વધારે સમીપ આવે છે. મહાકાવ્યનાં મૂળ ગૌરવવંતા

સૂતકાળમાં છે, વિકસતા વર્તમાનની સાગોપાંગ પકડ સર્જકની ક્ષમતાને પડકારનારી હોવાથી સાંપ્રતની લીલાને મહાકાવ્યમાં ઢાળવાના પ્રયત્નો લાગ્યે જ થાય છે. એમા રાજ મહારાજઓ જ નાયક થઈ શકે, કોઈ કાનજી,^૧ કે કોઈ કાણુ^૨ નહિ. નાટક એ અસિનયની કલા છે એટલે એને સતત ગતિશીલ રહેવું પડે છે અને જે ઘટનાઓ અસરકારક અને પ્રત્યક્ષ થઈ શકે એવી હોય તેમને જ રજૂ કરવી પડે છે. જીવનની બધી જ ઘટનાઓ આવી હોતી નથી એટલે નાટકકાર ગણીગાઠી પ્રસંગરચનાની બહાર જઈ શકતો નથી એ નિર્વિવાદ હકીકત છે. પ્રસિદ્ધ આંગ્લ નાટકકાર બર્નાર્ડ^૩ શો ઊંચી પ્રતિભાવાળા મૌલિક નાટકકાર ગણાય છે છતાં એમણે પણ એક ઠેકાણે કહ્યું છે કે એમને પોતાના નાટકોમા જૂની જ પ્રસંગ-રચનાઓને નવો સ્વાગ સળવી વારંવાર લાવવી પડે છે.

નાટક નવલકથા જેટલી પીનતા સહન શકતું નથી. નવલ-કથા ઇતિહાસને વર્તમાન સાથે અજબ રીતે સાકળી શકે છે. વિશાળ દૃનિયામા વસતી માનવજાતની ઉત્ક્રાન્તિ જે રીતે નવલકથાકાર દર્શાવી શકે છે તે રીતે નાટકકાર દર્શાવી શકતો નથી. ટોલ્સ્ટોય ‘વોર એન્ડ પીસ’ મા રશિયામા નેપોલિયનના આક્રમણથી જિલા થયેલા પ્રત્યાઘાતનું દર્શન કરાવે છે. એમિલ ઝોલા વિશાળ કેન્ય પ્રજાજીવનને પોતાની નવલોમા અવલોકે છે. ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ મા ગોવર્ધનરામ પ્રખુદ્ર થવા પ્રયત્ન કરતા અને પુનરુત્થાન પામતા જતા ભારતનું અવલોકન ગુજરાત પ્રાંતના સાસ્કૃતિક જીવનનાં વ્યક્તિ ગૃહ, રાજ્ય, ધર્મ ઇ. અંગોને સ્પર્શતી કથાનું પરિકલ્પન કરી દર્શાવે છે અને તેમા મહાભારતનાં પ્રતાપી પાત્રોને પણ પ્રજાના અને જીવનના આદર્શનાં સૂચક બનાવી અસિનવ રૂપે વિનિયોજે છે.

૧ ‘મળેલા જીવ’ - પન્નાલાલ પટેલ

૨ ‘માનવીની ભવાઈ’ - „

આજે ‘ નવલકથા ’ શબ્દ દ્વારા જે સાહિત્યનું વિશિષ્ટ ગદ્યાવલંબી સ્વરૂપ આપણને અભિપ્રેત છે તે નિતાન્ત પાશ્ચાત્ય સ્વરૂપ છે. અંગ્રેજી સાહિત્યના સંપર્કના પરિણામે આપણે તેને પામ્યા છીએ. પણ આપણી મધ્યકાલીન પદ્યવાર્તા અને ૧૯મી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં આપણને મળેલી નવલકથા એ જે વચ્ચે કેટલુંક સામ્ય તારવી શકાય એમ છે; ખન્નેમાં પ્રસંગઘટનાઓ આવે છે. કલ્પનાપ્રધાન કૌતુકરાગી વાતાવરણ હોય છે. પાત્રાલેખન હોય છે, પણ પદ્યવાર્તાઓ અમુક ઢાળમાં જ લખાયેલી અને સ્થૂળ મનોરંજન પૂરું પાડનારી હતી જ્યારે આધુનિક નવલકથાને હેતુ કાર્ય અને સંવિધાન કેટલેક અંશે જુદાં છે.

દ્વંકમાં નવલકથા વિશે ધ્યાનમાં રાખવાનો મુદ્દો એ છે કે મહાકાવ્ય અને નાટકની માફક આપણને એ કલ્પનાજન્ય વાર્તા કહે છે, અને તે વિશિષ્ટ રીતે કહે છે. એ રીતે જ એ અભ્યાસનો પ્રશ્ન બને છે. મહાકાવ્ય અને નાટક કરતાં નવલકથાનો જન્મ ઘણો મોટો થયો. એનું મુખ્ય કારણ એ છે કે જે પરિસ્થિતિ અને વિચારોને એ વ્યક્ત કરે છે તે પરિસ્થિતિ અને વિચારો છક આધુનિક સમયમાં જ અસ્તિત્વમાં આવ્યાં. નવલકથા એ સાહિત્યનું સૌથી વધારે સ્વતંત્ર, અનુનેય અને વિપુલ વૈવિધ્યવાળું સ્વરૂપ છે. પાત્રાલેખનની અને પરિસ્થિતિની અનેક શક્યતાઓ એમાં આવી શકે છે. સમાજનું વિશાળ દર્શન જેમ એમાં સમાઈ શકે છે તેમ માનવજીવનનું કઢંગાપણું અને વૈચિત્ર્ય પણ એમાં સમાઈ શકે છે. સમાજની મૂર્ખતા, ઉપર, એમાં ચાખખા લગાવી શકાય છે. અને એ નિમિત્ત હાસ્ય પણ નિષ્પન્ન કરી શકાય છે. સમાજજીવનને પ્રેરક ફિલસૂફી પણ એમાં આવી શકે છે. માનસશાસ્ત્રીય સત્યને ચોક્કસાઈ-પૂર્વક નિરૂપી શકાય છે. સમાજનાં અન્યાયો, પીડનો અને વ્યથાઓને એ તીવ્રતાથી નિરૂપે છે. બદલાતી સામાજિક, રાજકીય અને આર્થિક પરિસ્થિતિમાં નવલકથા લખાતી રહી છે. વર્તમાન સમાજરચના

સ્થિર હોય કે સવિખ્યમા નવો આકાર લેવાની હોય છતાં તે રચનાને અનુરૂપ સવિખ્યમાં ઠરુણ, ગંભીર કે વિનોદપ્રધાન નવલ-કથાઓ સર્જાતી રહેશે.

નવલકથાના સર્જનનું પ્રયોજન :

ભૂમિકારૂપે નવલકથા વિશે આટલું વિચાર્યા પછી નવલકથાના સ્વરૂપને ઘડતા મુખ્ય મુખ્ય અવયવોનો આપણે વિચાર કરવો જોઈએ. નવલકથા નાનામોટા સૌને આનંદ આપતી સૌથી વધારે લોકપ્રિય કલા છે. જેમ એના વાચકો અનેક છે તેમ એનું ક્ષેત્ર પણ વિશાળ છે. પોતાની વસ્તુને માટે નવલકથાકાર પોતાની દૃષ્ટિ ગમે ત્યાં ફેરવવા શકે છે અને એ વૈવિધ્યને કારણે જ એમાંથી કોઈકને મનગમતી રોમાંચક વાર્તા મળી છે, તો વળી કોઈકને ડિટેક્ટિવ કોઈને ઐતિહાસિક, સામાજિક, માનસશાસ્ત્રીય, એમ પોતપોતાની રુચિ અનુસાર વાર્તાઓ મળી રહી છે.

ખાસી જ કલાઓની માફક નવલકથાની કલાનું મુખ્ય પ્રયોજન આનંદ આપવાનું છે. પણ સાચી કલા કેવળ ત્યાં અટકતી નથી. એને ઠશું આનંદથી પણ વિશેષ આપવાનું હોય છે. નવલકથા મુખ્યત્વે જીવનદર્શન કરાવે છે. નવલકથાના વાચન વખતે આપણે આપણા અનુભવ બીજી વ્યક્તિના અનુભવ સાથે સરખાવવાને પ્રેરાઈએ છીએ. ઘણીવાર નવલકથાનો ઉપયોગ પોતાની માન્યતાઓના પ્રચાર માટે, પ્રચલિત માન્યતાની કટાક્ષ દ્વારા ટીકા કરવા માટે, શિક્ષામણુ માટે અથવા રાજકીય, ધાર્મિક કે સામાજિક ઉદ્દેશો માટે કરે છે; પણ આવા લેખકો અપવાદરૂપ ગણાવા જોઈએ. સાચો નવલકથાનો લેખક નવલકથાનો ઉપયોગ અનુભવના વિનિમય માટે, જીવન અંગેનાં પોતાના વિશિષ્ટ દ્રષ્ટિબિંદુ વ્યક્ત કરવા માટે, ગંભીર વિચારદર્શન માટે, ઉદાત્ત ભાવનાદર્શન માટે, નવાં વિભાવનો, નવાં મૂલ્યાંકનો અને પ્રશ્નોના નવાં ઉકેલ માટે જ કરે છે. નવલ-

છે કે, “.....The novel then does tell a story, The novel tells the story of things and man, real and lifelike, and the story reflects our own conception of life and throws a new illumination of life itself”^૧ કથાતત્ત્વ કે વાર્તા નવલકથાના સંવિધાનમાં ખીજસ્વરૂપે કે અસ્થિપિંજર રૂપે ઘણું અગત્યનું કામ કરે છે તેમ છતાં નવલકથા એ માત્ર ઇતિવૃત્તનું નિર્વહણ નથી, કેવળ વાર્તા કહેવાથી જ નવલકથા સર્જી શકાય છે એમ માનવું એ ભ્રમ છે. તેથી જ ડૉ. શિશિર ચટ્ટોપાધ્યાય ઉમેરે છે કે, “.....The novel is something greater than the story, but still, it is the story which like the skeleton holds the living tissues of the novel together and imparts to it the semblance of a complete living thing” જગતપ્રસિદ્ધ આંગ્લ નવલકથાકાર સમરસેટ મોમ તો એટલે સુધી કહે છે કે, “I have had some sort of story to tell and it has interested me to tell it. To me it has been a sufficient object in itself.”^૨

કથાતત્ત્વને કેન્દ્રમાં રાખી આધુનિક ગુજરાતી નવલકથાનો વિચાર કરતાં ડૉ. સુરેશ બેશીને કહેવાનું પ્રાપ્ત થાય છે કે, “આપણી નવલકથા નિઃસત્ત્વ થતી જાય છે એમ મને લાગે છે ખરું, પણ તે જુદે કારણે. એની કથાહીનતા એ એની નિઃસત્ત્વતાનું કારણ છે, એમ હું માનતો નથી. મને તો એમ લાગે છે કે આપણી નવલકથા વધારે પડતી કથાશ્રિત છે, ને એ કારણે આ સાહિત્યસ્વરૂપની નવી નવી શક્યતાઓ પ્રકટ કરવાનાં સાહસની આખોડવા તૈયાર થઈ શકી નથી.....કથા કહેવી તો સહેલી થઈ

૧ P. 18.

૨ The summing up : P. 216

પડે. પણ સાચો નવલકથાકાર કથાને નિમિત્તરૂપ બનાવીને જ સર્જન કરે. કથા તો નવલકથાના સ્થાપત્યને ખડું કરવાને માટેની પાલખ છે. પણ નવલકથાની બાબતમાં એક મુશ્કેલી છે. એ નાટકની જેમ સિન્નરચિ જોનાના સામારાધનનું સાધન બની જાય છે. આથી એના સાહિત્યિક અને અસાહિત્યિક એવા બે પ્રકારો પડી જાય છે. વર્તમાનપત્રોમાં હપ્તે હપ્તે પ્રસિદ્ધ થતી કે રેલ્વે સ્ટોલ પર વેચાતી નવલકથા બહુ મોટા લોકસમુદાયમાં વેચાતી હોય છે, ને છતાં સાહિત્યતત્ત્વથી રહિત હોય છે. ઠુણુ પરિસ્થિતિ તો આવે એ જિભી થઈ છે કે સાહિત્યિક નવલકથા લખનાર લેખક પણ મોટા સમુદાયની માગ પૂરી પાડવાને ધીમે ધીમે અસાહિત્યિક પ્રકાર તરફ સરતો જાય છે. આ પ્રકારની નવલકથામાં કેવળ વાર્તા જ હોય છે. એ વાર્તા તમારા સંસારનો ઊખર ઓળંગવાનો તમારી પાસે પરિશ્રમ કરાવીને તમને તકલીફમાં મૂકે એવી નથી હોતી. એનાં પાત્રો તમને રસ્તા પર ભેટી જાય એવા હોય છે. આ સાથે થોડી સારી ભાવના માફકસર માત્રામાં અહીં તહીં વેરી એટલે બસ. આ નવલકથા લેખકો પાસેથી તમે કથાના ટેકણલાકડી ઝૂંટવી શો, પછી બિચારા એક ડગલુંય ચાલી નહિ શકે.”

આ નિરાશાજનક પરિસ્થિતિ તરફ નવલકથાને ખેંચાતી અટકાવવા માટે એમણે નવલકથાકારોએ લક્ષમાં લેવા જેવાં એક બે અત્યંત મહત્વના સૂચનો કર્યાં છે તેઓ લખે છે, “કથાનો સંદર્ભ એવી રીતે રચાયો હોવો જોઈએ કે નવલકથાની અંદરની સૃષ્ટિને એ પરિમિત નહીં કરે, પણ એક કેન્દ્રમાંથી વિસ્તરતા જતા પરિવ-વાળા અનેક વર્તુળો એ રચી આપી શકે. કથા રચાય છે પાત્રોના કાર્ય દ્વારા. આ કાર્ય પાત્રોના માનવલક્ષણને પ્રગટ કરે છે. આ માનવલક્ષણોથી મનુષ્યસ્વભાવની સંકુલ અગાધતાની આપણને ઝાંખી થાય છે.” વધુમાં એમણે ઉમેર્યું છે કે આપણી નવલકથામાં સર્જનપ્રક્રિયાની તો બાદબાકી જ થઈ ગયેલી હોય છે. આપ

નવલકથાકાર યોતાના વિવિધ પ્રકારના અનુભવોના ખડકલાને થોડું રંગરોગાન કરીને, ઉપર એની સારી લખાવટનો વરખ લગાડીને ખબરમાં નવલકથાને નામે વહેતો મૂકી દેતો હોય છે. એમાં ‘સંવિધાનો સંસ્કાર’ લેશમાત્ર હોતો નથી. તેથી એમણે નવલકથા-સર્જનક્ષેત્રે પ્રવર્તી પરિસ્થિતિનું નિદાન આપતાં લખ્યું છે કે,

“.....સંસારમાં જોવા મળતી ઘટનાઓ કે રોજ ખ રોજ થતા અનુભવોને નવો વસ્તુસંદર્ભ રચી અનેક પ્રકારના સંવિધાનદ્વારા નવે નવે રૂપે પ્રકટ કરવાનું સર્જનકર્મ આપણી નવલકથામાં ગેરહાજર છે, કારણ કે આપણી નવલકથામાં સર્જક જ ગેરહાજર રહે છે. એ કૃતિની રચનાનો દોર એના વાચકવર્ગની રુચિના લઘુત્તમ દઢસાજક રૂપ એકાદ પાત્રને સોંપીને હાથ ધોઈ નાંખે છે. આથી જ તો ફરી ફરી આપણે કથાની ઉધરાણી કરવા ઇતિહાસની દુઝણી ગાય પાસે જતાં થાક્યા નહિ, સત્યઘટનાત્મક કથાઓ લખી, સમાજ-સેવાના પવિત્ર આશયથી અમુક જાતિ કે કોમના જીવનમાં સુખ-દુઃખને વાચા આપી, અથવા તો સંતોએ પ્રેરેલી કોઈ ભાવના ઉછીની લઈને કામ ચલાવ્યું, પણ થોજક તો સદાય દુર્લભ રહ્યો !” *

વસ્તુ :

આમ તો કલાની ઉત્તમતા એના આંતરિક ખળ ઉપર અવલંબે છે એમ આપણે જોઈએ. છતાં અભ્યાસની સુગમતા માટે પ્રત્યેક કલાને ઘડનારાં વિવિધ અંગોનો વિચાર પણ આપણે કરવો જોઈએ. નવલકથાનું મુદ્દાનું પ્રથમ અંગ એનું વસ્તુ છે. જૂની નવલકથાઓથી માંડી તદ્દન આધુનિક નવલકથાઓ સુધી આવતાં વસ્તુની વિવિધતાની એક અનોખી સૃષ્ટિ સર્જાયેલી દેખાશે. ગોવર્ધનરામથી માંડી અત્યારના વર્તમાનપત્રમાં છપાતી નવલકથા

સુધીના વ્યાપમાં જીવનદર્શનનાં પરમોચ્ચ શિખરથી માંડી સ્થૂળ, નિર્બળ ભાવો સુધી અનેક વિષયો નવલકથાનું વસ્તુ બન્યા છે. આજથી દોઢઝે દાયકા પહેલાં નવલકથા વાચવી એ શોભાસ્પદ નહોતું ગણાતું. નવલકથા એ નવરત્ન, આજસુ લોકો અને મોટે ભાગે સ્ત્રીઓને માટે કાલક્ષેપનું સાધન છે એમ માનવામાં આવતું. આજે નવલકથા માનવ જીવનના બધા જ અનુભવોના અતરમા ભિતરી તેનું નિરૂપણ કરતી થઈ છે. અને હવે નવલકથા છાની રીતે વાચવાની જરૂર રહી નથી.

આ અનુભવ, એમાઘો નિષ્પન્ન થતો વિષય, એ નવલકથાનું વસ્તુ બને છે. વસ્તુ એ વાર્તા નથી. * એ તો વાર્તાથી અલગ તત્ત્વ છે. નવલકથામાં આવતા બનાવોની પરંપરાથી આપણે વસ્તુને તારવી શકીએ. વસ્તુ એટલે નવલકથાનો મુખ્ય અથવા મધ્યવર્તી વિચાર, એનું કલેવર, જેની આજુબાજુ વાર્તા ગૂંથાઈ હોય. એને આપણે વસ્તુ, વિષય, વિચાર ગમે તે નામ આપીએ પણ તે નવલકથાનો આત્મા બને છે. નવલકથાનો વિષય જીવન છે પણ આજુ જીવન નિરૂપતું મુશ્કેલ છે એટલે નવલકથાકાર એમાઘો પસંદગી કરે અને અસુક વિચાર પકડી લઈ એની વાર્તા સાથે ગૂંથણી કરે. પાત્રો દ્વારા બનતા બનાવોની તર્કબદ્ધ રજૂઆત અને હવે શું બનશે એ જિજ્ઞાસાનું સર્જન વાર્તાને ઘડનાર મુખ્ય તત્ત્વો છે.

નવલકથાકાર પોતાના વસ્તુની પસંદગી માટે પોતાનાં વાચન, અવલોકન, સાંભળેલી હકીકતો વગેરે ઉપર આધાર રાખે છે. એ બધાની પાછળ એની કલ્પનાનું પ્રધાન બળ તો હોય જ છે.

* "A story, by the way, is not the same as a plot :.....the plot is an organism of a higher type."

(E M. Forster : Aspects of The Novel, P. 31.)

રમણલાલ અને પત્રાલાલ જીવનના જુદા જુદા વર્ગોનું, જીવનની સિન્નસિન્ન બાજુઓનું નિરૂપણ કરે છે. આ નવલકથાઓમાં માનવ-ભૂમિઓ, અભીપ્સાઓ, નિર્બળતા, ઘર્ષણો, આદિ રજૂ થાય છે. આ બધું ઉપલક્ષિયા નહિ પણ રહસ્યમય અને જીવનની સાથે વણાઈને આવે છે. બધી જ ઉત્તમ કલાકૃતિની માફક ઉત્તમ નવલકથાની અસર પણ સર્વજનીન બનવી જોઈએ. એક અંગ્રેજ વિવેચક લખે છે : “ નવલકથાનું ક્ષેત્ર સમગ્ર માનવ અનુભવને તથા માનવ ભાવિને આવરી લે છે.” આપણા સમાજને ઘડનારાં જુદાં જુદાં બળોનો ઇતિહાસ પણ નવલકથામાં સમાય છે. ક્રિસ્ટોફર ઇશરવૂડ લખે છે : “ હું ઉઘાડા ઢાંકણવાળો કેમેરો છું. નિષ્ક્રિય, વિચાર્યા વિના જે મારી સામે આવે છે તેની નોંધ લઉં છું. સામી ખારીએ ઘેસીને દાઢી કરતા પુરુષને ને ત્યાં ખુલ્લામાં કપડાં ધોતી સ્ત્રીને પણ નોંધી લઉં છું. કોઈક દિવસ એ બધાંને વિકસાવી કાળજીપૂર્વક રજૂ કરવાં પડશે એ ધારણાએ.”

નવલકથાક્ષેત્રકે જીવનનું છબીતુલ્ય ચિત્રણ આપીને સંતોષ માનવાનો નથી. એનું કામ તો જીવનનું, એની પ્રતિભાના રસાયણમાં રસીને, અર્થઘટન આપવાનું છે. જીવન પ્રત્યેનો એનો ચોક્કસ, ખુદ્દિ અને હૃદયને પ્રતીતિકર લાગે તેવો, દષ્ટિકોણ રજૂ કરી, આદર્શ અને વાસ્તવના સંતર્પક નિરૂપણ દ્વારા મનુષ્ય સ્વભાવની અનેક-વિધ વિલક્ષણતાઓ અને વિચિત્રતાઓમાંથી હિપજતાં આનંદ અને જ્ઞાનને એણે પોતાનું પ્રાપ્તવ્ય રાખવાનું છે. આ સંદર્ભમાં E. A. Baker નું એક વિધાન નોંધવા જેવું છે. તેઓ લખે છે, “Fiction being in prose, is a prose rendering—that is to say, a sober, intellectual and, in some degree, a scientific or philosophical rendering of life. It should be no mere reproduction of things or events, so far as words can reproduce

them, but an interpretation.”^૧ અને સ્ટે. એકરની આ સમજને સ્ટીવન્સનના નીચેના શબ્દોનું અનુમોદન છે. તેઓ લખે છે, “The novel is not a transcript of life, to be judged by its exactitude; but a simplification of some side or point of life, to stand or fall by its significant simplicity”^૨ નવલકથાના પ્રકરણે પ્રકરણમાં, પ્રત્યેક પૃષ્ઠ અને પ્રત્યેક વાક્યમાં લેખકની સર્જકતાની પ્રતીતિ કરાવતો અને આખા સંવિધાનના અંશેઅંશમાં વ્યાપ્તો સર્વવર્તી જીવનવિચાર પડવાનો હોવો બેઈએ એમ સ્ટીવન્સન કહે છે : “From all its chapters, from all its ageps from all its sentences, the well-written novel echoes and re-echoes its one creative and controlling thought”^૩

ફોટોગ્રાફરને પણ અમુક કોણ પસંદ કરી વસ્તુને અવલોકવી પડે છે. નવલકથાકારને પણ આવી પસંદગી કરવી પડે છે. અત્યારના વાર્તાલેખકો જીવનની આખેહૂખ અને સમગ્ર રજૂઆત ઉપર ભાર મૂકતી વખતે એ ભૂલી જાય છે કે જીવનની બધી બાજુઓ વાર્તા-યોગ્ય હોતી નથી. અને જે વિશે વાચક પોતાની મેળે પ્રત્યક્ષ માહિતી મેળવી શકતો હોય એને વાર્તામાં લાવી એનો વખત બગાડવાની જરૂર પણ શી ? આમ તો જીવન જ વાર્તાકારને વસ્તુ પૂરું પાડે છે; પણ જ્યારે એને બેઈતું હોય છે ત્યારે નહિ. એને તો એ માટે લાખા સમય સુધી રાહ પણ બેવી પડે. પ્રસિદ્ધ ફ્રેન્ચ નવલ-કથાકાર ફ્લોબર્ટ ‘માદામ બોવરી’ લખતા હતા ત્યારે પોતાના મિત્રની પત્નીની અંતિમ ક્રિયામાં ગયા. જતા પહેલા પોતાના

૧ The History of the English Novel : P. 15.

૨ Memories and Portraits : P. 297.

૩ “ ” ” : P 284.

મિત્રને એમણે લખ્યું : “કદાચ આ પ્રસંગમાંથી મને મારી ‘જોવરી’ વિશે કશુંક મળે પણ ખરું. પ્રસંગનો આવો ઉપયોગ કરવો કદાચ જોડું દેખાય ! પણ એમાં જોડું પણ શું છે ? એક માણસનાં આંસુ વહે શૈલી ને સર્જનની રાસાયણિક પ્રક્રિયા દ્વારા ખીજાં માણસો પાસે આંસુ પડાવીશ.” પણ જ્યારે એ ગયા ત્યારે ત્યાં કંટાળો આપનારી કોઈ વ્યક્તિ એમને મળી ગઈ અને આજો વખત એણે પોતાનું ટાંચલું કયાં કયું. પરિણામે પોતાના મિત્રનું દુઃખ જોવાનું તો એમને મળ્યું જ નહિ. ફ્લોબર્ટ કહે છે : ‘ઈશ્વર પણ હાસ્ય અને કરુણનું અજબ પૂતળું છે.’

બધી કલાઓની માફક નવલકથાકારોને પણ પોતાની વસ્તુની પસંદગી કરવી પડે છે અને એ પસંદગીનો આધાર એની રુચિ અને દષ્ટિ ઉપર અવલંબે છે. એની રસદષ્ટિ એને જે દર્શાવે તે એ લે અને વાચકે તે સ્વીકારવું રહ્યું. પોતાની પ્રતિભાથી અથવા પોતાની કલાની કરામતથી એ વસ્તુનું નિરૂપણ કરે. એ જે કંઈ નિરૂપે તેમાં પ્રતીતિકરતા આવવી જોઈએ. જીવનની બધી જ વસ્તુઓનો એને પરિચય હોતો નથી એટલે એને કલ્પના પણ કામે લગાડવી પડે. ડેનિયલ ડીફે જેવો લેખક દરિયામાં એક વાર પણ મુસાફરી કર્યા વિના કેવળ પોતાના કલ્પનાબળથી “રોબિન્સન ક્રુસો” જેવી પ્રતીતિકર લાગતી વાર્તા લખી શક્યો. નવલકથાકાર પાસે વિશિષ્ટ કલ્પનાશક્તિ હોવી અત્યંત આવશ્યક છે.

આમ છતાં પ્રત્યેક નવલકથાકારની શક્તિ અનુભવની અમુક મર્યાદામાં, જીવનની અમુક જ બાજુઓમાં વિચરી શકે છે. અને એ મર્યાદા પોતાના વિષયની પસંદગી વખતે એને સમજવી પડે છે. નવલકથા જ્યાં સુધી આપણને જીવંત વિશ્વમાં પ્રવેશાવે છે ત્યાં સુધી જ તે કલાકૃતિ ખની રહે છે. આવું વિશ્વ વધતે ઓછે અંશે આપણી આજુબાજુના વિશ્વને મળતું આવે છે. છતાં એ પોતાની આગવી વિશિષ્ટતાવાળું ખની રહે છે. હવે આ વિશ્વ કલાકારની

સર્જનાત્મક કલ્પના અને તેના અનુસવ સાથે યુક્ત બને છે ત્યારે જ સર્જક છે. એની કલ્પના વાસ્તવનું એવી રીતે વિનિયોજન કરે છે કે એમાંથી એ નવું દર્શન ઊભું કરી શકે છે. પણ પ્રત્યેક કલાકારમાં જીવનની અમુક બાજુનો અનુસવ કલ્પનાને ઉત્તેજી શકે છે અને એના અંતરમાં ઊઠેા કિતરી સર્જનપ્રતિભાનો તણખો જગાડી શકે છે. આથી એની સિદ્ધિ એના અનુસવને નિરૂપતી નવલકથાઓ પૂરતી મર્યાદિત બને છે.

પરંતુ અનુસવનો જીવનની માફક ઘણીવાર ખોટો અર્થ કરવામાં આવે છે. આ અનુસવ કેવળ બહારની દુનિયામાં જ થાય છે એમ નથી. સર્જકના મનમાં પણ એવો અનુસવ થાય છે. વધારે મહત્ત્વની વસ્તુ અનુસવ નહિ પણ એ અનુસવનું ક્ષેત્ર છે. અમુક અનુસવ જ એની કલ્પનાને ઉત્તેજીને સર્જનપ્રવૃત્ત બનાવી શકે છે એટલે બીજી ગમે તે વસ્તુનો અનુસવ એના સર્જનને બિનુપયોગી જ બને છે. વળી અનુસવ એટલે જીવન જે ઘટનાઓ સામે લાવીને ધરે છે તે જ નહિ પણ ચિત્ત એમાંથી જે ગ્રહણ કરે છે તે. ચિત્તના રસાયણમાં પહોંચીને તેા ઘટના અનેક રીતે પરિવર્તિત થઈ ગઈ હોય છે. અનુસવના આ ક્ષેત્ર ઉપર લેખકનો પોતાનો અંગે કાબૂ હોતો નથી, પોતાના સ્વભાવ અને પોતાના જીવનની શરૂઆતના વાતાવરણથી જ એનું ઘડતર થાય છે. જીવનની શરૂઆતનું વાતાવરણ ખૂબ ખૂબ મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે.

નવલકથાના રચનાવિધાનમાં સંવિધાનના એક અગત્યના અંશરૂપે વસ્તુની પ્રતિષ્ઠા વિવેચકોએ કરી છે. Katherine Lever પોતાના 'The Novel and the Reader' નામના પુસ્તકમાં નવલકથાની વ્યાખ્યા બાધી આપવાનો પ્રયત્ન કરતા લખે છે કે, 'A novel is the form of written prose narrative of considerable length involving the readers in an imagined real world which is new because it

has been created by the author.”^૧ નવલકથા એ અહીં કહેવાયું છે તે પ્રમાણે એના સર્જકનું કલ્પનોત્થ વાસ્તવ છે. આ સૃષ્ટિના નિર્માણમાં વસ્તુ (plot)નું ગ્રથન કેવી કાળજીની અપેક્ષા રાખે છે તેનો વિચાર કરતાં W. H. Hudson લખે છે કે વસ્તુના પોતમાં વખણા (gaps) પડેલા ન હોવા જોઈએ, એનો વણાટ ફિસ્સો ન લાગવો જોઈએ. વળી એમાં વિસંગતતાનો સહંતર અભાવ હોવો જોઈએ. એના અંશેઅંશના અનુબંધમાં પ્રમાણ અને સમતુલા જળવાયાં હોવાં જોઈએ. એમાંના પ્રસંગો નૈસર્ગિક રીતે, સર્જકે એકઠી કરેલી જીવનના અનુભવની કાચી સામગ્રીમાંથી, આકાર લેતા દેખાય એની પ્રતીતિ થવી જોઈએ એક પ્રસંગ અને બીજા પ્રસંગ વચ્ચેનો સંબંધ પણ બધી રીતે સહજ છે એવો અનુભવ થવો જોઈએ. તદ્દન છુલ્લક લાગતા વસ્તુઅંશેને પણ લેખકનો સર્જકસ્પર્શ રહસ્યવાહી બનાવી દેતો અનુભવાવો જોઈએ. કથાવસ્તુમાં અંગભૂત બનેલા બધા જ બનાવોની શૃંખલા, ક્રમબદ્ધતા અને સહજસ્ફૂર્તતાની પ્રતીતિ કરાવતી હોવી જોઈએ અને વસ્તુમાં આવતી પરાકાષ્ઠા-એનો સંકેત અગાઉથી મળ્યો હોય કે વાચકને એકાએક એનો અનુભવ થયો હોય-ઘટનાઓના માળખામાંથી તર્કબદ્ધ રીતે નીપજી આવી હોવાનું લાગવું જોઈએ.^૨

૧. P. 16.

૨ “It shall reveal no gaps or inconsistencies; and its parts shall be arranged with a due sense of balance and proportion; that its incidents shall appear to evolve spontaneously from its data and from one another; that commonplace things shall be made significant by the writer's touch upon them, that the march of events, however unusual, shall be so managed as to impress us as orderly and natural in the circumstances; and that the catastrophe, whether foreseen or not, shall satisfy us as the logical product and summing up of all that has gone before.

વસ્તુવિધાન (Plot-Structure)ની ચર્ચા દરમ્યાન W. H. Hudson એ પ્રકારનાં વસ્તુની સમજ આપે છે એક શિથિલ-વિધાન-વસ્તુ અને બીજું સુગ્રથિત-વિધાન-વસ્તુ. પહેલાંમા કથાનું કક્ષેવર અનેક વિચિત્ર પ્રસંગો ઉપર નિર્ભર હોય છે અને ઉપયોગમાં લેવાયેલ એ પ્રસંગોની આનુપૂર્વી પ્રતીતિકર અને સુશ્લિષ્ટ હોતી નથી. આ પ્રકારનું વસ્તુ નવલકથાનાયક કે કેન્દ્રવર્તી પાત્ર ઉપર આધારિત હોય છે અને એ પાત્રની કામગીરી અથવા પ્રસંગો સાથેના એના પ્રત્યક્ષ કે પરોક્ષ સંબંધ જ પ્રસંગોના સૂત્રનું ધારણ હોય છે. આવી નવલકથાઓ માટે ભાગે કોઈ એક વ્યક્તિના પરચૂરણ સાહસોની નોંધપોથી જેવી જ બની રહેતી હોય છે. એમાં વસ્તુગત સંવિધાન કે પ્રસંગોના સુશ્લિષ્ટ પ્રપંચમાર્થી સાહજિક રીતે ભ્રમસી આવતી પરાકાષ્ઠાનો અભાવ હોય છે. એમાં W. H. Hudson કહે છે તેમ એક શિથિલબંધ પ્રસંગમાળા હોવાને ક્ષીધે Comprehensive general design હોતી નથી. અંગ્રેજી નવલકથા-સાહિત્યમાં ‘રોબિન્સન ક્રુઝો’ કે ‘વેનીટી ફેર’, ‘નિકોલસ નિકોલ્સ’ કે ‘પિક્કવિક પેપર્સ’ જેવી નવલકથાઓ આવી પાખી અને વિશ્લિષ્ટ કહી શકાય તેવા વસ્તુવાળી નવલકથાઓ કહી શકાય. આ નવલકથાઓમાં તદ્દન જુદી જ તરેહની સુશ્લિષ્ટ વસ્તુવાળી નવલકથાઓમા આવયવિક એકામન (organic unity) અશિથિલ રાખવા માટેનો સજ્જનો સજાગ પ્રયત્ન હોય છે, તેથી એમા સંવિધાનની કશોડ-રજજ (Structural-backbone) ટકાર જ હોવાનો અનુભવ થાય છે. W. H. Hudson લખે છે, “Here the separate incidents are no longer treated episodically, they are dovetailed together as integral components of a definite plot-pattern”^૧

આ સંદર્ભમાં ખીજી એક વાત પણ લક્ષમાં રાખવાની છે કે નાટકની માફક નવલકથામાં પણ વસ્તુસંવિધાનની અન્વિતિ (unity of plot strure) એ મહત્વનો કલાઅંશ છે. નવલકથા એકકથાશ્રિત કે અનેકકથાશ્રિત હોય પણ સંવિધાનઅન્વિતિ સર્જકે સાધવી હોય તો તેણે કથા કે કથાઓનું સંયોજન એક સ્વયંસંપૂર્ણ સંઘટનારૂપે કરવું જોઈએ. સર્જકની પ્રતિભાને પડકારે એવું આ સંઘટનાકાર્ય છે. ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ કાર જોવર્ધનરામે એ કાર્ય એમની ખૂબ્તનવલમાં કરી બતાવ્યું છે.^૧ એવું જ પ્રતિભાદર્શન ‘યુદ્ધ અને શાન્તિ’ના સર્જક ટોલ્સ્ટોયે આપણને કરાવ્યું છે. “એતિહાસિક નવલકથા તરીકે તેનો જોટો નથી.....સેંકડો પાત્રો તેમાં આવે છે. લાખોનાં લશ્કરો તેમાં અથડાય છે. શહેનશાહો, સેનાપતિઓ, અમીરો, ખેડૂતો ને ખાસદારો કાણ તેમાં નથી? રશિયાના અફાટ પ્રદેશના જેવી વિસ્તીર્ણ એ નવલકથા છે. જીવન, મૃત્યુ, હર્ષ, શોક, વ્યથિ, સમથિ, સ્થળ, કાળ બધાંને હથેળી પર રમાડનારી તે મહા ગાથા છે. વસ્તુતઃ યુરોપીય સાહિત્યમાં ઈલિયડ સિવાય તેની જોડ નથી.....સેંકડો પાત્રો, તે બધાં પાત્રોનું આજેહૂં આલેખન, તેમનાં મનોમંથન, તત્કાલીન સમાજનું ખીચોખીચ ભરત ભરું હોય તેવાં ચિત્રો અને આ બધાંને સુસંયોજિત કરવાની નજર. આ બધું વિચારીએ ત્યારે આ મહાન કૃતિનો કર્તા કેટલો ઉચિરો હશે તેની આપણને કલ્પના આવે.”^૨

નવલકથાના રચનાવિધાનનાં વસ્તુ, પાત્ર, ભાવના, વાતાવરણ, સંવાદ અને ભાષાશૈલીનો વિવેચનાત્મક વિચાર કરતાં ડૉ. ધીરુભાઈ ઠાકરે લખ્યું છે કે, “.....નવલકથાનાં સઘળાં અંગો પરસ્પરાશ્રિત છે એટલું જ નહીં રસપિંડરૂપે એકરૂપ બને છે. પ્રત્યેક ઘટકને અન્ય

૧ જુઓ : ‘સરસ્વતીચંદ્ર’માં વસ્તુની કૂલચૂંથણી : નામનું બ. ક. ઠાકરનું વિવેચન.

૨ દર્શક, વાગીશ્વરીનાં કહ્યુંકૂલો : પૃષ્ઠ ૩, ૪.

ઘટક સાથે ઔચિત્યપુરઃસર સંકલિત રાખવું એ સર્જકનું કર્તવ્ય છે. વાસ્તવભૂમિકા પર રહીને કલાના સત્યરૂપે નવલનું આગવું વાસ્તવ સિદ્ધ કરવામાં જેમ નવલકથાકારની કલ્પનાશક્તિનું સાર્થકય છે, તેમ તેની સુરેખ અને કલામય અવયવઘટના કરવામાં લેખકનું કલાચાતુર્ય સિદ્ધ થાય છે. વસ્તુ વાર્તાનું હાડ કહેવાય છે. લેખક વસ્તુની પસંદગી અને તેના રસસ્થાનોની ચકાસણી કરીને વાર્તાનું કાર્કું નક્કી કરી લે છે. વસ્તુ વાચકના કુતૂહલને સંતોષે તેવી ઘટનાઓ પૂરી પાડે છે એ ખરું, પણ નવલકથામાં વસ્તુ સર્વોપરિ નથી. વાચકની સ્થૂળ જિજ્ઞાસાને ઉત્તેજે તેવી ઘટનાઓની પરંપરા ગોઠવીને કેટલાક નવલકથાકારો ઇતિહાસિકતા માને છે. આવી ઘટનાપ્રધાન નવલોનો રુજરાતી સાહિત્યમાં તોટો નથી. સ્થળકાળની મર્યાદાઓને અવગણીને, અદ્ભુત સાહસો, ચમત્કારો ઇત્યાદિ મસાલેદાર ઉત્તેજક પ્રસંગો દ્વારા વાચકના ચિત્તને ચતત જઠડી રાખવા મથતી જાસૂસ-કથાઓ કે શૌર્યકથાઓનો આપણા સાહિત્યમાં મોટો જથ્થો છે. ઉચિત હોય કે અનુચિત, સંલલિત હોય કે અસંલલિત પણ કશુંક 'નવું' આપવું એ સ્થૂળ અર્થમાં 'નવલ' પદને અન્વય નવીન, કુતૂહલપ્રેરક તત્વનો પુરસ્કાર કરતી આવી વાર્તાઓ વાસ્તવિકતામાંથી ગાપચી મારીને વાચકને કેઈ નવી જ વિચિત્ર દુનિયામાં લઈ જાય છે; અને તેની રુચિને વિકૃત નહીં તો કુંકિત તો કરી જ દે છે. આવી નવલોનો વાચકવર્ગ બાળકોની કક્ષાથી કદી આગળ વધતો નથી. વસ્તુનું એકાગ્રી નિરૂપણ, આમ નવલકથાની બાહ્ય તેમજ આંતર રચનાને કઢંગી બનાવી દે છે.”^૧

વાર્તા અને વસ્તુ વચ્ચે જે તફાવત છે તેની સમજૂતી આપતા ઈ. એમ. ફ્રાન્સ્ટ^૨ે લખ્યું છે કે, ‘We have defined a story as a narrative of events arranged in their time—

sequence A plot is also a narrative of events, the emphasis falling on causality." "The king died and then the queen died;" is a story. "The king died, no one knew why, untill it was discovered that it was through grief at the death of the king" is a plot. ^૧ સામયિક આનુપૂર્વી સાથે વસ્તુમાં કાર્યકારણ સંબંધ ભળે છે અને એમાં રહસ્યતત્ત્વ element of mystery નો પણ ઉમેરો થાય છે. વસ્તુ જિજ્ઞાસાને ઉદ્દીપ્ત કરવા સાથે વાચક અને લેખક પક્ષે બુદ્ધિમત્તા અને તીવ્ર સ્મરણશક્તિની પણ અપેક્ષા રાખે છે એમ ફ્રાસ્ટર માને છે. એમણે લખ્યું છે કે, Curiosity by itself takes us a very little way, nor does it take us far into the nove'-only as far as the story. If we would grasp the plot we must add intelligence and memory''^૨

સર્જક પોતાના અનુભવની સીમાઓ વિસ્તારી શકતો નથી. પણ એ જ વસ્તુ કરી શકે છે. પ્રથમ તો એ પોતાની મર્યાદાઓને સ્વીકારી લે છે. અને પોતાની મર્યાદાની બહાર જઈ નિષ્ફળતાને નોતરતો નથી. અથવા તો પોતાની કરામતથી પોતાના જ ક્ષેત્રમાં વધારે ને વધારે વિચરતો જાય છે. પહેલી પરિસ્થિતિ વધારે સારી છે કારણ પોતાની મર્યાદાને સ્વીકારતો લેખક પોતાના ક્ષેત્રમાં રહી મહાન કલાકૃતિઓ સર્જી શકે છે. જ્યારે પોતાના ક્ષેત્રમાં કરામતનો ઉપયોગ કરી વધારે જાય તો સર્જક છેવટે પોતાની મર્યાદાને વધારે સ્પષ્ટ બનાવી દે છે. આમ પોતાના ક્ષેત્રની મધ્યમાં રહી સર્જન કરતો નવલકથાકાર પોતાની ઉત્તમ શક્તિ દર્શાવી શકે છે. ઉ. ત. મુનશી. એમને સામાજિક નવલકથાઓ ન ફાવતાં પોતાની સર્જક-

૧. Aspects of the Novel : P. 82, 83.

૨. Aspects of the Novel : P. 83.

શક્તિને વધારે અનુકૂળ એવું ઐતિહાસિક નવલકથાનું ક્ષેત્ર એમણે સ્વીકારી લીધું. પોતાના ક્ષેત્રને વિસ્તારવાને નવલકથાકારને ઘણું પ્રયત્ન થાય છે કારણ કે વિવેચકો વિસ્તૃત ક્ષેત્રને પ્રશંસતા રહ્યા છે. જ્યારે ક્ષેત્રક કુગમત અજમાવવામાં પાવરધો થઈ જાય છે ત્યારે તે આવા પ્રયત્નને બહુ સફળાઈથી વશ થઈ જાય છે.

કેટલાક સર્જકો પીડિતોના ભાવને માટે અમુક વિષય પસંદ કરે છે. ખાસ કેશનને કારણે નહિ પણ ગરીબો પ્રત્યેની લાગણીથી પ્રેરાઈને. છતાં જો એ વસ્તુ એના અનુભવક્ષેત્રમાં નહિ આવી શકતી હોય તો આવો ક્ષેત્રક આવી વસ્તુને પસંદ કરવામાં ભૂલ કરે છે. ક્ષેત્રકનો સાચો ધર્મ અમુક ઉદ્દેશથી પ્રેરાવા કળતા જો અનુભવ કે જીવનદર્શનને પોતે નવલકથાની નિર્મિતિમાં કલાન્વિત રીતે ઢાળી શકે તે વિશે જ લખવાનો છે. નવલકથાકર એ સર્જક કલાકાર છે એનો ધર્મ કશું શીખવવાનો અથવા સુખાગ્વાનો નથી. એને તો દુનિયા સમક્ષ માનવસાહાનતુ જ્ઞાન, તેના વૈવિધ્યનો આહુલાદ, નર્મ અને મર્મના આશ્રયથી કથયિતવ્યને અનુકૂળ એવી ભાષામાં રજૂ કરવાનો છે. આનાથી નવલકથાનું ક્ષેત્ર મર્યાદિત બનતું નથી. અમુક અનુભવ અમુક ક્ષેત્રકને માટે બિનુપયોગી હોય તો તે બીજા ક્ષેત્રક માટે ઉપયોગી પણ બને. ગુજરાતી સાહિત્યમાં મુનશીની નવલકથા અમુક ક્ષેત્રમાં જ વિચરી શકે છે જ્યારે રમણલાલની બીજા ક્ષેત્રમાં સામાજિક નવલકથાકાર તરીકે કાગકિર્દીની શરૂઆત કરનાર શ્રી. મનશી સામાજિક વિષયમાં ઝાઝી સિદ્ધિ મેળવી શક્યા નહિ, જ્યારે ઐતિહાસિક નવલકથાઓમાં તેમને અનુપમ સિદ્ધિ મળી છે.

નિરૂપણરીતિ :

નિરૂપણ પદ્ધતિ પણ ગતિવૈવિધ્ય ઠીક ઠીક દેખાય છે. કેટલાક વાર્તાકારોની રીતિ નાટ્યરૂપક હોય છે. આવી નવલકથાઓમાં

નાટકની માફક પ્રસંગો એક પછી એક ત્વરાથી રજૂ થાય છે. આ બધાં દશ્યોને સંકલિત કરી દેવામાં આવે છે. મુનશી, રમણલાલ દેસાઈ અને શરદબાબુની નવલકથાઓ આ પ્રકારની છે. પણ આવી નવલકથાઓમાં કેટલીક ઘટનાઓ યાંત્રિકરૂપે ગોઠવી દીધી હોય એવી લાગે છે. ‘ગુજરાતનો નાથ’ માં મુંબલ કીર્તિદેવને મારવા જાય છે અને ત્યાં કાકે આવી ચઢે છે અને પિતાપુત્રની ઓળખાણ થાય છે એ બધું આકસ્મિક અને ઠરામતવાળું જ લાગે છે.

કેટલાક લેખકો ચોક્કસ સંકલન વગર અમુક દશ્યો રજૂ કરીને પણ નવલકથા સર્જી શકે છે. એમાં કાર્ય અથવા એકતા પણ ઝાઝાં હોતાં નથી; કેવળ પ્રધાન પાત્ર જ આવાં છૂટાં દશ્યોને સાંકળનારી કડી બને છે. ‘પિશ્વિક પેપર્સ’, ‘રોબિન્સન ક્રુસો’, ‘લડ્ડાલડ્ડ’, ‘અમે બધાં’, ‘સોરઠ તારાં વહેતાં પાણી’, ‘શ્રીકાંત’ વ. આવી પદ્ધતિનાં ઉદાહરણો છે. આવી રચનામાં લેખકે પોતાનું ધ્યેય નક્કી કરી દીધું હોય છે, આ બંનેના મિશ્રણવાળી નવલકથાઓ પણ સર્જી શકાય. જેમાં એકાદ વ્યક્તિના જીવનમાં અમુક ગુદા, ગુદ્દા, પ્રસંગો બનતા હોય છે અને એમાં સુબદ્ધ સંકલન પણ હોય છે. ‘ડેવીડ કોપરફિલ્ડ’ અને ‘લામિઝરેબલ્સ’ એનાં ઉદાહરણો છે. સુશ્લિષ્ટ સ્વરૂપવાળી નવલકથા જ શ્રેષ્ઠ બને છે એવો ગ્રંથ જીમેઝ કરવાની જરૂર નથી કારણ ‘વોર એન્ડ પીસ’ અને ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ જેવી નવલકથાઓ શિથિલ બંધવાળી હોવા છતાં જગતની શ્રેષ્ઠ કૃતિઓ ગણાય છે. કેટલીક નવલકથાનું વસ્તુ સાદું હોતું નથી, મુખ્ય નવલકથાને પડછે ઘણી નાની ગૌણ કથાઓ ચાલતી હોય છે. ‘એના કેરેનીના’ માં બે વાર્તાઓ સમાન્તર ચાલે છે. ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ માં અનેક આડકથાઓ છે. ‘ગુજરાતનો નાથ’ “દિવ્યચક્ષુ” જેવી નવલકથાઓમાં પણ એક કરતાં વધારે વાર્તાઓ છે. એમાં ધ્યાન રાખવાની વાત એ છે કે પ્રત્યેક કથા અમુક રીતે રહસ્યવાદી (significant) બની મુખ્ય કથા સાથે વલુઈ જવી જોઈએ.

કેટલાક વાર્તાકારો સીધી કથનરીતિ અપનાવે છે. ‘કરણુદેવો’માં છે એવી. કેટલાક આત્મવૃત્તાત્કારની શૈલી અપનાવે છે જેમાં નાયક કે નાયિકા પોતાનું આત્મવૃત્તાંત કહે છે. ‘હેવીડ કોપરફિલ્ડ’ ‘ઓલ ક્વાયટ ઓન ધ વેસ્ટર્ન ફ્રન્ટ’, ‘શ્રીકાંત’ ‘ઉષા’ માં આવી શૈલી યોજાઈ છે. ત્રીજી શૈલી પત્રાત્મક શૈલી છે. એ ઝાઝી પ્રયોજતા નથી. ઇંગ્લેન્ડમાં ઓગણીસમી સદીમાં આ પ્રકાર પ્રચાર પામ્યો હતો. આવી શૈલી પત્ર દ્વારા વાર્તાને રજૂ કરે છે. ખંડિમચંદ્રની ‘રજની’ આનું સ્પષ્ટ ઉદાહરણ છે. ‘ઘરે ખાહિરે’ જેવી નવલકથામાં જુદાં જુદાં પાત્રો પોતાની કથા કહે છે. આવી શૈલીમાં કિલ્લબટલ આવી જાનો ઘણો સંભવ રહે છે. તેમજ પરિમિત દષ્ટિબિંદુ જ રજૂ કરી શકાય છે. ખીજા બે પ્રકારની શૈલી કરતાં પહેલા પ્રકારની શૈલીમાં વધારે મુક્તતા મળે છે. પણ પ્રત્યેક લેખક પોતાના સ્વભાવને અનુકૂળ આવે એવી શૈલી અપનાવે છે. એના દૃઢ નિયમો હોય નહિ. દર્શકે ‘ઝેર તો પીધા છે બાણી બાણી’ માં સીધી શૈલી અપનાવી છે, પત્રશૈલી પણ અપનાવી છે અને ખીજા ભાગમાં થોડી વાર્તા સત્યકામની નોંધપોથી દ્વારા પણ રજૂ કરવામાં આવી છે.

અહીં એક ખીજી તરફીય તરફ પણ ધ્યાન દોરવું જોઈએ. હમણાં હમણાં કેટલાક નવલકથાકારો કોઈક જીવંત વ્યક્તિની મુલાકાત થઈ હોય અને તેના જીવનની હકીકતોમાથી નવલકથાનું વસ્તુ મળ્યું હોય, અથવા કોઈની નોંધપોથી ઉપરથી નવલકથાની સામગ્રી મળી હોય અથવા તો કોઈક જોદકામની જગ્યાએથી કશીક પોથી મળી હોય અને તે ઉપરથી વાર્તા લખી હોય એમ દર્શાવે છે. ચૂનીલાલ વર્ધમાન શાહની ‘જિગર અને અમી’ કે ‘એકલવીર’ ઈશ્વર પેટલીકરની ‘મારી હૈયાસગડી’ આના ઉદાહરણો છે. આવી તરફીયથી નવલકથા વાસ્તવવાદી છે અને કોઈક જીવંત વ્યક્તિ સાથે સંકળાયેલી છે એવો ભાસ જિલ્લો થાય છે અને વાચકનો રસ વધે છે.

પાત્રાલેખન :

વસ્તુ પછી નવલકથાને માટે, ખીજું મહત્વનું અંગ પાત્રાલેખન છે. નાટકમાં તેમ નવલકથામાં જે કંઈ ઘટનાઓ બને છે તે વ્યક્તિઓ વિશે બને છે અને વ્યક્તિઓ દ્વારા બને છે. આ વ્યક્તિઓ પાત્રોરૂપે એમાં આવે છે. પાત્રાલેખન એ નવલકથાનું અગત્યનું પાસું છે. એનાં ખીજાં પાસાં નબળાં હોય અને પાત્રાલેખન સબળ હોય તો પણ નવલકથાની ઘણી જિજ્ઞાસુ ઢંકાઈ જાય છે. આથી જ પાત્રો જીવંત હોવાં જોઈએ. સબળ હોવાં જોઈએ એમ નવલકથાના સ્વરૂપની ચર્ચા વખતે વારંવાર કહેવામાં આવે છે. પાત્રો અનેક પ્રકારનાં હોઈ શકે. જગતમાં સ્વભાવ અને માનસનું જેટલું વૈવિધ્ય છે તેટલું પાત્રોનું વૈવિધ્ય સર્જી શકાય. પાત્રો સારાં હોય, નરસાં હોય અને સારાનરસાનાં મિશ્રણવાળાં પણ હોય. પાત્રો જીવન, જગત અને મનુષ્યસ્વભાવને સમજવા માટે ઘણાં ઉપયોગી બને છે.

લેખક આ પાત્રોને જીવનના જુદા જુદા વર્ગોનાં પ્રતિનિધિ તરીકે આલેખે છે પણ એ જેમ પ્રતિનિધિ બને છે તેમ એને નિરાશું વ્યક્તિત્વ પણ અર્પે છે. એ પ્રતિનિધિ છે એટલે સાચાં છે, એને વ્યક્તિત્વ છે એટલે પ્રતીતિકર લાગે છે. મહાન પાત્રસર્જનની આ કસોટી છે, આવાં પાત્રો રસપ્રદ બને છે કારણ નવલકથાકાર પોતાનાં પાત્રોનું સર્જન પોતાના અને ખીજાઓના અનુભવને આધારે કરે છે. * પોતાનાં પાત્રોનો એ સર્જક હોવાથી

* W. H. Hudson સત્યકલ્પ પાત્રવિધાન માટે સર્જકમાં હોવી ઘટે તેવી સજ્જતા વિશે વિચાર કરતાં લખે છે કે, "Special information concerning the manners and speech of particular classes and callings is indeed a prerequisite of their correct portraiture. But a broad and intimate knowledge of human nature at large, a keen insight into the workings

એને પૂરેપૂરા ઓળખે છે આથી વાસ્તવિક જીવનના મનુષ્યો કરતા એ વધારે પૂર્ણ લાગે છે. વાસ્તવિક જીવનમાં મનુષ્યના સ્વભાવના અમુક તત્ત્વોથી આપણે બિનવાકેફ જ રહીએ છીએ, આપણે એમને ગમે તેટલા ઓળખતા હોઈએ છતાં એમની અમુક બાજુ બાણી શકતા જ નથી. એમનું આત્મિક જીવન આપણને સમજાતું નથી. આપણે બે આપણી જાતને જ પૂર્ણપણે ઓળખી ન શકતા હોઈએ તો અન્ય મનુષ્યને તો ઓળખી જ કયાથી શકીએ ? સામાને પૂર્ણપણે ઓળખવાની જિજ્ઞાસા આપણામાં બળે છે અને એ નવલકથામાં સંતોષાય છે. નવલકથાનાં પાત્રોને આપણે મિત્રો જેવાં ગણીએ છીએ. તેમને ચાહીએ છીએ, ધિક્કારીએ છીએ, તેમના તરફ સમભાવ દર્શાવીએ છીએ અને એમ કરી પોતાના કરીએ છીએ.

ઘણીવાર એમ કહેવામાં આવે છે, કે પાત્રો આપણા જેવા હોવા બેઈએ. પણ એમ કહેવું ખોટું છે. પાત્રો કેવળ જીવનમાં દેખાતા મનુષ્યોની સમાન્તર રહે છે એટલું જ. નવલકથાકાર પોતાના પાત્રોને જીવનમાંથી મેળવે છે પણ એનું ધ્યાન તો પાત્રનું આંતરબાહ્ય દર્શન કરવાનું છે. એને ક્ષોડા વિશે કહેવાનું છે, વધારે ને વધારે ક્ષોડા વિશે કહેવાનું છે. એટલે નવલકથામાં નિરૂપાતા પાત્રો અનેક રીતે મહારાઈને જ આવે છે મનુષ્ય જીવનને નિયમિત કરતા મૂળભૂત નિયમોને આધારે એ સુર્જવા બેઈએ એટલે એકમાત્ર નિયમ એમના સુર્જન પાછળ પળાવો બેઈએ. એ અર્થમાં જ એ જીવંત છે. લેખક એમને એમના આંતરબાહ્ય

of its common motives and passions, creative power and dramatic sympathy, will together often suffice to give substantial reality and the unmistakable touch of truth to characters." (An Introduction to the study of Literature . P. 150, 151)

ઉપયોગી છે એમ સૂચવવામાં આવે છે. ત્યારે આવી પદ્ધતિમાં પાત્રોને કેવળ ખહારથી જ બેઈ શકાય છે. પાત્રોના હૃદયમાં ડોકિયું કરવાની તક આપણને મળતી નથી. કોઈકવાર રસની તીવ્રતાની કક્ષાએ થોડાંક પાત્રોના હૃદયમાં ડોકિયું કરી શકીએ. તત્પૂરતું આપણને એ આકર્ષક લાગે પણ વાર્તાને અંતે તો અસંતોષ જોવું જ લાગે. છતાં લેખક બે શક્તિશાળી હોય તો વાર્તાના પ્રવાહમાં વાચકને ખેંચી લઈ જઈ વિચારવાની તક રહેવા દેતો નથી. આ પદ્ધતિ સારી કે તે પદ્ધતિ સારી એમ કહેવાનો કશો અર્થ નથી. ખન્નેને પોતપોતાના હેતુઓ છે.

નવલકથાકાર ગમે તે પદ્ધતિ અપનાવે પણ ધ્યાનમાં રાખવાની વાત એ છે કે પાત્રોનો ક્રમબદ્ધ વિકાસ અને તેની અભિવ્યક્તિ થવાં બેઈ એ નાટકકાર કરતાં નવલકથાકાર પાસે મોટું ફલક લાંબા સમય અને વિસ્તૃત સ્થળની સગવડ હોય છે. એ સગવડનો લાભ લઈ પાત્રોનો યોગ્ય વિકાસ એણે સાધી ખતાવવો બેઈ એ. પાત્રવિકાસ એટલે પાત્ર આરંભમાં હોય તેવું અંતમાં રહેતું નથી તે. જુદા જુદા સંબંધો, પરિસ્થિતિ વગેરેને લીધે એનું વ્યક્તિત્વ બદલાય છે. એનું ચારિત્ર્ય બીલે છે અથવા વધારે બગડે છે, બે એ મલિન પાત્ર હોય તો. ‘દિવ્યચક્ષુ’નો અરુણ, ‘સરસ્વતીચંદ્ર’નો સરસ્વતીચંદ્ર, ‘પૃથ્વીવદ્દલસ’ની મૃણાલ ‘ગુજરાતનો નાથ’માંની મંજરી વગેરે પાત્રવિકાસનાં ઉદાહરણ છે. આવા પ્રકારના પાત્રવિકાસમાં નવલકથાના લાંબા ફલકની આવશ્યકતા રહે છે. લેખક વિકાસ કે પતનની શક્યતાવાળું પાત્ર સર્જી તેને જુદી જુદી પરિસ્થિતિઓ વચ્ચે, જુદા જુદા પ્રત્યાઘાતો, અનુભવો અને અન્ય પાત્રોની વચ્ચે મૂકી તેનું હિર્વર્ગમન અથવા પતન ક્રમિક રીતે નિરૂપે છે. આવી પદ્ધતિમાં પાત્રના માનસનું ધીમું પ્રાકટ્ય કરવામાં આવે છે. કેટલાક લેખકો ગતિશીલ પાત્રોના સર્જનનો આગ્રહ રાખે છે. અને એકાદ અસાધારણ ઘટનાથી તેમનું

માનસપરિવર્તન દર્શાવે છે. 'વળામણા'માનો મનોર પટેલ આના ઉદાહરણ રૂપે રજૂ કરી શકાય.

પાત્રવિકાસમા ધ્યાનમા રાખવાની વાત એ છે કે પરિવર્તન સાધનારા બળો, કારણો, માનસશાસ્ત્રીય કે ખીલ પ્રતીતિકર હોવા બેઠએ બે એ પ્રતીતિકર ન હોય તો 'શ્રામલક્ષ્મી'ના ચોથા ભાગમા વેકુંઠરાયનુ હૃદયપરિવર્તન બતાવવામા આવ્યું છે તેવું ઉતાવળિયું લાગે. આવા પરિવર્તનથી નવલકથામાં કૃત્રિમતા આવી જાય છે.

પાત્રનિરૂપણમા નવલકથાકારે પોતાના પાત્રોના બાહ્ય વાણી-વર્તનથી આગળ જઈ વાચકોને તેના હૃદયતલ સુધી પહોંચાડવા બેઠએ. આમ કરવામા પાત્રોના મનોમંથનો તેણે બતાવવા બેઠએ. આવા મનોમંથનોનાળી નવલકથા કોઈકવાર પાત્રપ્રધાન બની જવાને સંભવ છે. 'સરસ્વતીચંદ્ર'મા સરસ્વતીચંદ્ર કુમુદસુહરી, બુદ્ધિધન, અલકૃતિશેરી, કે 'ગુજરાતનો નાથ'માં મુંબલ અને મીનબનાં આવા મનોમંથનનો આવે છે. શરદબાબુની નવલકથાઓમા પણ એવા મનોમંથનનો આવે છે.

પાત્રોની સુસંગતતા પણ મહત્વની છે. એ સાદા અને સ્પષ્ટ હોય અથવા સ કુલ હોય, માનવસ્વભાવના નમૂનારૂપ હોય અથવા અનોખા વ્યક્તિત્વવાળા હોય છતાં એમા સુસંગતતા આવવી બેઠએ. ગોવર્ધનરામના પાત્રો માનવસ્વભાવના નમૂનારૂપ બને છે, મુનશીના પાત્રો વ્યક્તિત્વવાળાં બને છે. પાત્રો ઐતિહાસિક પણ હોય અને કાલ્પનિક પણ હોય. મુનશીને ઐતિહાસિક પાત્રો વધારે ફાવે છે, રમણલાલને ભિજળા સુસંસ્કારી વર્ગના પાત્રો વધારે ફાવે છે. જ્યોતિષ વિષય તેવા પાત્રો. પન્નાલાલની અને પેટલીકરની, કથાઓમા અનુક્રમે ઉત્તર ગુજરાત અને મધ્ય ગુજરાતના કૃષક વર્ગનાં અને માડયાની નવલકથામા સૌરાષ્ટ્રના મધ્યમવર્ગના પાત્રો આવે છે.

પાત્રોને એકબીજાને પડછે ગોડવવામાં પણ કલા રહેલી છે. અમુક સ્વભાવલક્ષણવાળા પાત્રો એકબીજાની સાથે આવી સરસતા

ઉત્પન્ન કરે છે. ‘પૃથ્વીવલ્લભ’માં ‘તૈલંગણુ’ સંયમી મંડળ અને ખીજી ખાજુ મુંજતું રસિકમંડળ, ‘સ્વપ્નદ્રષ્ટા’માં સુદર્શનનું મિત્ર-મંડળ, ‘સરસ્વતીચંદ્ર’માં ખુદ્ધિધન અને શકરાયનાં મંડળો, ખાવાઓ વગેરે આવાં પાત્રસમૂહનાં ઉદાહરણો છે. પરસ્પરવિરોધી સ્વભાવો-વાળાં પાત્રો એકબીજાના સંપર્કમાં આવી નવલકથામાં ઘર્ષણ ઉત્પન્ન કરે છે.

વસ્તુ અને પાત્રો :

પાત્ર અને વસ્તુને ઘણા નિકટનો સંબંધ છે. પાત્રોથી પ્રસંગ સર્જાય છે અને પ્રસંગો પાત્રોના વ્યક્તિત્વને ઘડે છે. કરણની કામાસક્તિ નવલકથામાં અમુક પરિસ્થિતિ સર્જે છે. ‘વળામણા’નો મનોરદા જે છોકરીને વેચવા જાય છે તેને જ પુત્રી બનાવે છે અને તે બનાવ આખી પરિસ્થિતિને ફેરવી નાંખે છે. ગોવર્ધનરામ સંક્રાન્તિકાળની ભાવના અને રમણલાલ અહિંસાનો વિજય પાત્રો અને પ્રસંગો દ્વારા જ બતાવે છે. પાત્રો અને પ્રસંગો પરસ્પરને પુષ્ટ કરે છે. વસ્તુપ્રધાન નવલકથા ઉત્તમ કે પાત્રપ્રધાન નવલકથા સારી એવો પ્રશ્ન પણ ઉપસ્થિત કરવામાં આવે છે. એરિસ્ટોટલ વસ્તુને આત્મા ગણે છે અને કહે છે કે વસ્તુમાં જ બે રસ ન હોય તો તે પાત્રો કદાપિ લાવી શકતાં નથી પરંતુ પાત્ર-પ્રધાન નવલકથાઓ વધુ લોકપ્રિય થવાનો સંભવ રહે છે. આવી નવલકથાઓમાં જીવનદર્શન પાત્રો દ્વારા થતું હોય છે. ઉત્તમ કલાકૃતિઓમાં સમર્થ વસ્તુ અને તેને મૂત્ કરતાં જીવંત પાત્રોનો સુમેળ સધાયેલો હોય જ છે.

શ્રી રમણલાલ વ. દેસાઈનું મંતવ્ય આ સંદર્ભમાં નોંધવા જેવું છે, “.....વસ્તુ અને પાત્રોએબન એ પરસ્પરને આધારે રહેલાં બંને તત્ત્વો નવલકથામાં સરખું પ્રાધાન્ય ભોગવે છે. વસ્તુ વગર પાત્ર નહીં, અને પાત્ર વગર વસ્તુ નહીં. પાત્ર દ્વારા-પાત્રને વળગી બનતા જતા પ્રસંગો એનું નામ વાર્તા.....છતાં એ બેમાંથી એક

તત્ત્વ ઉપર ભાર મુકાય ત્યારે વાર્તા કા તો વસ્તુપ્રધાન બની જાય અગર પાત્રપ્રધાન પણ બની જાય. ઐતિહાસિક કે અદ્ભુત રસની વાર્તામાં વસ્તુ અત્યંત આકર્ષક અને ઉત્તેજક હોઈ શકે. પાત્રો બાજુ વાર્તામાં દોર ઉપર ટીકાતા વાર્તાનો માર્ગ કરતા આકર્ષક પૂતળા હોય એવો ભાસ ત્યારે થાય છે. ઝડપભર્યા પ્રસંગો, દિલને હલાવતા બનાવો, બનાવોના અદ્ભુત પતાકાસ્થાન, વેગવંતા પ્રસંગઘર્ષણો, એ સર્વેમાં વાર્તારસ એટલો ઘાડો બની જાય છે કે પાત્રો એ પ્રસંગપ્રવાહમાં તણાતા તણખલા સરખા લાગે છે.” ૧

“પાત્રપ્રધાન નવલકથામાં વસ્તુપ્રવાહને પાત્રો દોરતાં દેખાય છે. વસ્તુ એ પાત્રોની રમત બની જાય છે. પ્રસંગોના સીલસીલાને રચતા પાત્રો બાજુ નવલકથાની દુનિયાનું નિયંત્રણ કરતાં હોય એવો ભાસ થાય છે. કથાનકના વિધાતા સરખા પાત્રોની આસપાસ પ્રકાશના વર્તુળસમાં પ્રસંગો નવનવા વર્તુળ રચે જ જાય છે, પરંતુ એ વર્તુળો પાત્રોની આજ્ઞાને અનુસરે છે. વાર્તારસ પાત્રોની ખિલવણીને પડછે ગોણું બની રહે છે. વાર્તા કેમ ગોઠવાઈ એ બણવા કરતા વાર્તા કાણુ ગોઠવી એ સમજવા તરફ વાચકનું લક્ષ કેન્દ્રિત બને છે. અને પ્રસંગોની પરંપરામાં તરવરતા પાત્રોને બદલે, પ્રસંગોના પ્રવાહ ઉપર તરતા, પ્રવાહને રોકતા, પ્રવાહના વેગને વધારતા, ઘટાડતા પાત્રોની ચિત્રાવલિ એમાંથી છિપસી આવે છે. ‘પાટણની પ્રભુતા’માં વાર્તા શી હતી એ આપણે ભૂલી જઈએ છીએ; મુંબલ અને મીનળસમાં વાર્તાપ્રવાહને દોરતાં સમર્થ સ્ત્રીપુરુષોના પાત્રોની જ છાપ આપણે હૃદય ઉપર પડવા દઈએ છીએ.” ૨

માનવતાનો ગુણ નવલકથાકારે કળવવો જોઈએ. સમભાવ અને ન્યાયબુદ્ધિ આ દિશામાં એના મોટા સાધનો છે. મનુષ્યોનો ન્યાય તોળવા એ પાત્રસર્જન કરતો નથી. એનું ધ્યેય તો માનવ-

હૃદયના અંતરતલમાં પેસી તેને સમલાવથી અવલોકી સખળતા-
નિર્ખળતા દર્શાવવાનું છે, સારાંનરસાનો ન્યાય તોળવાનું નહિ. આ
માટે જ પ્રત્યક્ષ જીવનમાંથી એ પાત્રો લેવાનું પસંદ કરે છે. ટર્જનેવ
તો એક સ્થળે કહે છે કે જ્યાંસુધી કોઈ જીવંત વ્યક્તિ ઉપર એની
નજર કરતી નથી ત્યાંસુધી એ પાત્રસર્જન કરી શકતો નથી. કદાચ
ખદા જ નવલકથાકારો આમ કરતા હશે. ઘણીવાર નવલકથાના
આરંભે એવી નોંધ મૂકવામાં આવે છે કે “આમાંનાં ખદાં જ પાત્રો
કલ્પિત છે.” આવી નોંધ કોઈને છેતરી શકતી નથી. કદાચ જીવન-
કથાથી નવલકથાને જુદી પાડવામાં એ ઉપકારક બનતી હશે. બે
આખું પાત્ર જ કલ્પિત હોય તો તે ખીજી કોઈ નવલકથાના પાત્ર
ઉપરથી કલ્પવામાં આવ્યું હોવું બેઈએ જ કદાચ જીવનમાંથી લેવામાં
આવ્યું હોય. આનો અર્થ એમ નથી કે નવલકથાકાર જેવા લોકોને
અને જેવા જીવનને જુએ છે તેવાં ને તેવાં જ રજૂ કરે છે. કલા
અને જીવન બંને જુદી જુદી વસ્તુઓ છે. કલામાંનું પાત્રનું
અસ્તિત્વ જીવનમાંના મનુષ્યના અસ્તિત્વ કરતાં ઘણી રીતે જુદું
પડે છે. નવલકથામાંનાં પાત્રો અમુક સમયે જ જીવે છે જ્યારે તે
ખાસ રસમય કામ કરતાં હોય ત્યારે. નવલકથાકારને ઈશ્વરે સર્જેલાં
ખદાં જ મનુષ્યોમાં રસ પડે છે ખરો પણ એ સર્વનો નવલકથાના
વિધાનમાં મિનિયોગ કરવાનું એને માટે શક્ય હોતું નથી.

સંવાદ :

પાત્રલેખન પછી સંવાદ નવલકથાનું ખીજું મહત્ત્વનું અંગ
છે. સંવાદ પ્રસંગની વિશિષ્ટતા અને પાત્રનું વ્યક્તિત્વ દર્શાવવાનું
નવલકથાકારના હાથમાં એક સખળદ્વિસાધન છે. પાત્રોનાં માનસ
અને વિચાર વાર્તાકાર સંવાદ દ્વારા જ દર્શાવી શકે છે. એનો
ઉપયોગ કરીને વાર્તાકાર પોતાને વાર્તામાંથી દૂર રાખી શકે છે.
પરંતુ વાર્તાલાપ સ્વાભાવિક અને પાત્રોચિત હોવો બેઈએ. સંવાદનો

જે બરાબર ઉપયોગ કરવામાં આવે તો એ નવલકથામાં નાટ્યાત્મક અસર સર્જે અને એકતાનતામાથી મુક્તિ આપી શકે. પાત્રનિરૂપણમા, દશ્યો ઉત્પન્ન કરવામા અને પરિસ્થિતિને આસ્વાદ્ય બનાવવામા કે નિર્મેલી સંસ્થિતિને સંકેલી લેવામાં સંવાદ ધાર્યું કામ આપનારું સાધન છે. સંવાદની ભીતરમા જ નવલકથાનું કાર્ય રહેલું હોય છે આમ સંવાદ વસ્તુને મદદ કરે છે છતાં એનો મુખ્ય સંબંધ પાત્રો બેઠે જ હું પાત્રોની જીવંતતા સંવાદને કારણે જ ભિપસે છે.

નવલકથાકારે પોતે વચ્ચે આવી પાત્રોનું દર્શન કરાવવાની રીત કરતા સંવાદનો વધારેમા વધારે ઉપયોગ કરી પાત્રદર્શન કરાવવાની પદ્ધતિ અર્વાચીન નવલકથાઓમા વધારે લોકપ્રિય બનતી જણાય છે. કેવળ વસ્તુ કે કેવળ કાર્ય સંપૂર્ણ નવલકથા બનાવી શકતા નથી. પાત્રો જે કરે છે તે સાથે એ શું બોલે છે, શું વિચારે છે, તેમા પણ આપણને રસ પડે છે. છતાં કેટલાક કસબી નવલકથાકારો સંવાદને જનો કરી તટસ્થતા બળવી શકે છે. નવલકથાના કાર્યને જ એ પૂરતું સૂચક અને રહસ્યમય બનાવી દે છે. ‘યુલિસિસ’ મા જેઈસ બેઈસ ચોવીસ કલાકના સમય દરમિયાન પાત્રોના મનોભાવનું જ આલેખન કરે છે. લેખકે પોતે કશું જ કહેતો નથી.

સંવાદ સફળ થાય તે માટે સ્વાભાવિક બનવો બેઈએ. પ્રત્યક્ષ જીવનવ્યવહારમા મનુષ્યો જે ગીતે બોલે છે તે રીતનો તે હોવો જ બેઈએ, પણ પાત્રોનું વ્યક્તિત્વ દર્શાવવા તે સચોટ અને અણિયાળો પદ્ધતિ હોવો બેઈએ. આડંબરી સંવાદ કે ભાષણિયા સંવાદ નવલકથામા ખામી ભરેલો ગણાય ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ મા અને ‘કળુલેલા મા કેટલેક સ્થળે આ મર્યાદાઓ આવી ગઈ છે. આ બાતની સ્પષ્ટિ પ્રાપ્ત કરવાનું સહેલું નથી. વ્યવહારની સાધારણ ભાષા એમને એમ મૂકી શકાય નહિ. એમ મૂકવામા આવે તો એમા શિથિલતા અથવા નીરસતા કે અસાહિત્યિકતા આવી બધ એ ટાળવા જતા હોજ અથવા અપ્રતીતિકરતા આવી બધ. આધુનિક નવલકથાઓમાં

તાદૃશતા લાવવા માટે ઓક્ષીઓનો ઉપયોગ કરવામાં આવતો બેઈએ છીએ. ઓક્ષીના ઉપયોગ સામે ઝાઝો વિરોધ નથી પણ બે એથી દુર્બોધતા અને કિલ્લટતા આવતી હોય તો તે અનિચ્છનીય છે કારણ નવલકથાને જુદા જુદા ધ્વનિઓની નોંધ બનાવવાની જરૂર નથી.

આપણે ત્યાં નવલકથામાં સંવાદનો સરસમાં સરસ અને સફળ ઉપયોગ કરનાર શ્રી મુનશી છે. મુનશીની કલા સીધી અને સાદી છે. વાર્તા એ જ એનું ખરું વસ્તુ છે. નવલકથામાં પ્રસંગોની ગૂંથણી તેઓ એવી રીતે કરે છે કે પાત્રો એકબીજા સાથે ઘર્ષણમાં આવી પ્રસંગને નાટ્યાત્મક બનાવે છે. સંવાદ દ્વારા તેઓ પાત્રો અને પ્રસંગને જીવંત કરી પ્રસંગને રસમય બનાવે છે. ચમકદાર સંવાદથી પાત્રોનાં કાર્યો અને પ્રસંગો પણ સરસ એકબીજા સાથે ગૂંથાઈ જાય છે. ખરી રીતે તો મુનશીની નવલકથાઓમાં વાર્તાને રસાત્મક બનાવવાનો સાર સંવાદને ઉપાડવો પડે છે કારણ એમનાં વર્ણનો વ્યવિધ્યપૂર્ણ હોતાં નથી અને કથનનો પણ એ ઓછો ઉપયોગ કરે છે. ગુજરાતી નવલકથામાં બીજા કોઈએ નહિ વાપર્યો હોય એવી રીતે મુનશીએ સંવાદને પ્રયોજ્યો છે. ઝડપી શબ્દોની આપણે, તલવારની ધાર જેવાં અણિયાળાં વાક્યો વડે મુનશી નાટ્યોચિત્ત પ્રસંગોને વધારે અસરકારક બનાવે છે. ઊંડાણનો અભાવ હોય છે છતાં સૂક્ષ્મ સૂચનોની ક્ષમતાવળો આ સંવાદ હોવાથી એમની નવલકથાઓને માટે એ પૂરતો અસરકારક બન્યો છે.

નવલકથામાં વાતાવરણ :

નવલકથામાં વાતાવરણ નિરૂપવા વિશે બે અભિપ્રાયો હોઈ શકે જ નહિ. એ ઉપયોગી છે એટલું જ નહિ પણ જરૂરી પણ છે. વાતાવરણ સર્જવું એ નવલકથાનો હેતુ નથી પણ એની કલાત્મક એક અગત્યનું અંગ છે. નવલકથાનું વિવેચન કરતી વખતે

પશ્ચાદ્ભૂમિ, વાતાવરણ, વર્ણન, દશ્ય એવા શબ્દપ્રયોગોનો ઉપયોગ કરવામા આવે છે. આ બધાને માટે અંગ્રેજીમા setting શબ્દ યોગ્ય છે. એને આપણે ગમે તે કહીએ પણ એ ભૂમિ છે જેમા એ જીગે છે, એ વાતાવરણ છે જેમા એ શ્વાસ લે છે એ એક એવું માધ્યમ છે જે પાત્રોને અને પ્રસંગોને ટકાવી રાખે છે, પે પે છે અને કાબૂમાં પણ રાખી કેમ વર્તવું તે નિશ્ચિત કરી આપે છે. બધા જ પ્રકારના સંબોગો, પરિસ્થિતિ વગેરે એમા સમાઈ જાય છે. સમય અને સ્થળ સમાજનો વર્ગ કે વર્ગો જેમાથી પાત્રો આવતા હોય તે અને વિચારપ્રવાહ વગેરે આમા આવે છે.

આરંભની વાર્તાઓમા વાતાવરણ જેવું કશું હતું નહિ પણ ધીરે ધીરે એનો ઉપયોગ વધ્યો અને અત્યારે તો તે વૈજ્ઞાનિક ભદ્ર સુધી પહોંચ્યો છે. એનો વધારેમાં વધારે સફળ ઉપયોગ ઠરનાર આગલ નવલકથાકાર હાર્ડી છે. એની નવલકથામા 'Wessex' ની પશ્ચાદ્ભૂમિ ઘણા મહત્વનો ભાગ બનીને આવે છે.

વાતાવરણ અને પશ્ચાદ્ભૂમિકામા પદ્ધતિનો પણ સમાવેશ થઈ જાય છે. પ્રત્યેક નવલકથામા એનો વધતોઓછો ઉપયોગ હોય છે. પ્રકૃતિ અને માનવજીવન એકબીજા સાથે જાણ્યેઅજાણ્યે ઓતપ્રોત થઈ ને વહે છે. એમા સવાદ પણ આવે, વિસંવાદ પણ આવે છતાં બંનેનો યોગ નિશ્ચિત છે. વિરોધ, બનાવો અને વૈવિધ્યની દૃષ્ટિએ પ્રકૃતિ ઘણું અનુકૂળ સાધન છે. 'ઉષા' માં ગુજરાતની આખી ભૂમિ ભરે છે; 'સરસ્વતીચંદ્ર' ના બીજા ભાગમા અંધારી રાતનું ભવ્ય વર્ણન છે. 'સગવો નેજે' તથા 'દરિયાલાલ' મા આફ્રિકાનાં જંગલોનાં તથા દરિયાના ભવ્ય વર્ણનો છે. દર્શકે 'ઝેર તો પીધા છે જાણી જાણી' માં આદર્શ ગામડાનું, આગુનું અને અમદાવાદ શહેરનું વાતાવરણ ઉપજાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે, ગાંધીજીને પણ તેઓ વાર્તામા લાવે છે. વાર્તાના વાતાવરણને ઉપસાવવા સ્થાપત્યોનો

ત્રણે સારી રીતે જમાવે છે છતાં વીર અને હાસ્યમાં એમની શક્તિ વધારે ખીલે છે. રમણલાલ દેસાઈની શક્તિ શંગારમાં બેટલી ખીલે છે એટલી ખીજ રસમાં ખીલી શકતી નથી. આમ જુદા જુદા લેખકોની શૈલીનું સામર્થ્ય કયા રસમાં વધે છે તે વિચારવું બેઠાં એ, કારણ રસની સૂક્ષ્મતા અને સવ્યતા કયાં અનુભવાય છે તે એની કસોટી બને છે. કરુણ સવ્ય પણ હોય અને કેવળ ભિંમિત અને પોચટ પણ હોય. શરદબાણુની નવલકથાઓમાં કરુણ સવ્યની કક્ષાએ પહોંચે છે. ‘વિપ્રદાસ’ ‘શ્રીકાંત’ ‘ભૈરવી’ આનાં ઉદાહરણો છે. એટલે જ લેખકના રસના ક્ષેત્રની અને શક્તિનો અભ્યાસ કરવો આવશ્યક બને છે. લેખક વાચકની લાગણીની બેઠે રમત રમી તેને વધારે પડતી ખેંચી લાગણીવેડામાં સરી પડે. બે લાગણીના ઉત્તેજન માટે પ્રબળ કારણ ન હોય તો આવા લાગણીવેડા ઉત્પન્ન થાય. તાત્કાલિક એની ગમે એટલી અસર અનુભવાતી હોય છતાં તટસ્થતાથી અને વધારે જિંડાણથી વિચારીએ તો આવી નવલકથાઓ વાચકના માનસને કશું પોષણ આપી શકે એમ નથી. લાગણીનો જન્મ ભાવકના હૃદયના જિંડા તલમાંથી થવો બેઠાં એ. ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ અને ‘દિવ્યચક્ષુ’ દ્વંજેવી નવલકથાઓમાં જે કરુણ નિષ્પન્ન થાય છે તે સ્વાભાવિક અને સવ્ય બને છે. શરદબાણુની નવલકથાઓ સવ્ય કરુણનાં શ્રેષ્ઠ ઉદાહરણો પૂરાં પાડે છે અને રમણલાલની નવલકથાઓ કુમાશવાળા શંગારનાં શ્રેષ્ઠ ઉદાહરણો પૂરાં પાડે છે.

નવલકથા અને નીતિ :

નવલકથાને નીતિ સાથે કશો સંબંધ જરો કે નહિ એ પ્રશ્ન ઘણો જૂનો છે. કલાકાર ઉપદેશક કે પ્રચારક નથી અને એનું ધ્યેય તો નિર્ભેળ રસિક આનંદ આપવાનું છે એમ સર્વવિદિત હોવા છતાં આ પ્રશ્ન પુછાય છે અને નવલકથાના સંદર્ભમાં તો એ વારંવાર પુછાયો છે. એક સારી નવલકથા એના સર્જકના સમગ્ર

એમા ઉત્તર ગુજરાતના ગામડાનુ ગાતાવગાનુ સ્વતંત્ર છે આગી નવલકથાએમા પાત્રોને તેમના આચારવિચાર અને વાણીની મધ્યે સતતા કરવા પડે છે એટલે જ મુનશીની અતિહાસિક નવલકથા-એમા અર્વાચીનતા આપણને ખટકે છે

વાતાવરણના પ્રશ્ન આથે નવલકથાકાર અને તેના જન્મનાને પ્રશ્ન વિચારી લેવો જોઈએ. પ્રત્યેક યેષક પોતાના યુગમા રંગને લખતો હોવાથી તે યુગના પરિબળોથી બધાય છે. નવલકથાને નાજ અર્થમા સમાજના ઈતિહાસ તરીકે ઓળખાવવામા આવે છે. એમા યુગનો આત્મા મૂર્ત થાય છે એમ પણ કહેવામા આવે છે નવલકથામા સમકાલીન પ્રશ્ના આવે છે. અલગત ઉત્તર કલ્પકૃતિઓ સમકાલીન પ્રશ્નાને અર્થકાલીન સ્વરૂપ આપે છે. પડિતધુ : એ સમાજસુધાગનો યુગ હતો નો 'સગરસતીચંદ્ર'મા સમાજસુધાગે આવ્યો અને એ યુગમા લખાયેથી બધી જ નવલકથાએનો પ્રિય વધનેઓછે અગ્રે સમાજસુધાગ રજો છે સ્વાતંત્ર્યની મથે આવેથી અસ્મિતાની ભાવના મુનશીની નવલકથાએમા ફેલાય છે. સમજવાયે ગાધીયુગ અને તેના પ્રશ્નાને પોતાની નવલકથાએમા મૂર્ત કર્યા 'જગતા ગ્લેસ' જેવી નવલકથા કોઈ પથના વાતાવરણને સ્પર્શ છે.

પ્રત્યેક નવલકથામાથી અમુક પ્રકારનો રસ નિષ્પન્ન થવો જોઈએ જેમ વિષય અને વસ્તુપસદગીમા લેખક પોતાની શક્તિના દેવની બહાર જઈ શકતો નથી તેમ જ્ઞાના ક્ષેત્રમા પડે એની શક્તિમર્યાદા એણે સમજ લેવી જોઈએ જોવધનગમ અને 'વૃમ્હેતુ' જેવા વાર્તાકારોને કરૂણ જટયો કાવે છે નેટસો હાસ્ય મા નો નવી કોઈક યેષક આવેગ વધરે પમળતાની નિરૂપી શકે. મોટી શક્તિ બા લખકો ઉપહાસ અને કુતુહલનો આક્ષાત્રકાર એકસુગળી મીને કરાવી શકે કે છતાં તુલનાત્મક દષ્ટિએ વિચારી લેખકની શક્તિ કયા વધારે ખીન છે એ વિચારવું જોઈએ. મુશી વોગ, કુન્ન અને હાસ્ય

ઉપયોગ પણ કરવામાં આવે છે, જૂનાં મકાનો, કિલ્લાઓ વગેરે પણ નવલકથાઓમાં મહત્ત્વનાં સ્થળો બને છે. મુનશીની નવલકથાઓ આનાં સરસ ઉદાહરણ છે. આ ઉપરાંત સામાજિક રીતરિવાજો, માન્યતાઓ, સંસ્કૃતિ અને સંસ્કારો પણ સારી પશ્ચાદ્ભૂમિ પૂરી પાડે છે. જે એનો કુશળતાપૂર્વક ઉપયોગ કરવામાં આવે તો નવલકથાનો એ શણગાર બને છે, કાર્યને તથા પાત્રાલેખનને મદદ કરે છે અને વાચકના રસાસ્વાદને તીવ્ર બનાવે છે. આમ છતાં કેટલાક નવલકથાકારો પોતાની વાર્તાના પ્રસંગોને ચોક્કસ સ્થાનિક રંગ આપતા નથી. રમણલાલ પોતાની વાર્તાઓના પ્રસંગો કયા શહેરમાં બને છે તે પણ જણાવતા નથી. મુનશીને પણ માનવ કાર્યનાં વધારે રસ છે એટલે તેઓ વર્ણનો ઝાઝાં આપતાં નથી. છતાં ‘ગુજરાતનો નાથ’માં ‘ઉષાએ શું બેયું?’ જેવા પ્રકરણમાં પ્રકૃતિની ભૂમિકા આલેખાઈ છે.

વાતાવરણ નવલકથાકારનું સાધ્ય નહિ પણ સાધન બને છે આધુનિક યુગમાં વાસ્તવદર્શનનો આગ્રહ વધતો જાય છે અને તેથી વાતાવરણપ્રધાન નવલકથા લખાવાનો પૂરતો સંભવ છે. નવલકથાના વિષય અને વિસ્તાર એટલા વધતા જાય છે કે સમગ્ર સંકુલ જીવનને એક જ નવલકથામાં સમાવવાનું શક્ય નથી એટલે નવલકથાને જુદા જુદા વિભાગોમાં વહેંચી નાખવામાં આવે છે. પરિણામે આપણને સાહસની, લશ્કરી જીવનની, દરિયાઈ જીવનની, ગ્રામજીવનની, શહેરી જીવનની અને ગુનાઓની નવલકથાઓ મળે છે અને એ નવલકથાઓમાં વિશિષ્ટ વાતાવરણ જેવા મળે છે. ‘આઈરીશ નોવેલ’, ‘સ્કોચ નોવેલ’ કે ‘વેસેક્સ નોવેલ’ જેવી ભૌગોલિક વિશિષ્ટતાવાળી નવલકથાઓ ગુજરાતમાં ખાસ જેવા નથી મળતી છતાં સોરઠી જીવનની નવલકથા મેઘાણી અને મડિયાએ આપી છે. ‘અમે બધાં’ સૂરતી જીવનને નિરૂપતી નવલકથા છે. પેટલીકરની નવલકથાઓમાં યશોતરનું અને પન્નાલાલની નવલકથા-

એમા ઉત્તર ગુજરાતના ગામડાંનું વાતાવરણ વરતાય છે. આવી નવલકથાઓમાં પાત્રોને તેમના આચારવિચાર અને વાણીથી બંધ-બેસતા કરવાં પડે છે એટલે જ મુનશીની ઐતિહાસિક નવલકથા-ઓમા અર્વાચીનતા આપણને ખટકે છે.

વાતાવરણના પ્રશ્ન સાથે નવલકથાકાર અને તેના જમાનાનો પ્રશ્ન વિચારી લેવો બેઈએ. પ્રત્યેક લેખક પોતાના યુગમાં રહીને લખતો હોવાથી તે યુગના પરિબળોથી બંધાય છે. નવલકથાને આ જ અર્થમાં સમાજના ઇતિહાસ તરીકે ઓળખાવવામા આવે છે. એમા યુગનો આત્મા મૂર્ત થાય છે એમ પણ કહેવામા આવે છે. નવલ-કથામા સમકાલીન પ્રશ્નો આવે છે. અસખત ઉત્તમ કલાકૃતિઓ સમકાલીન પ્રશ્નોને સર્વકાલીન સ્વરૂપ આપે છે. પંડિતયુગ એ સમાજસુધારાનો યુગ હતો નો ‘સરસ્વતીચંદ્ર’મા સમાજસુધારો આવ્યો અને એ યુગમા લખાયેલી બધી જ નવલકથાઓનો વિષય વધતેઓછે અથે સમાજસુધારો રહ્યો છે. સ્વાતંત્ર્યની સાથે આવેલી અસ્મિતાની લાવના મુનશીની નવલકથાઓમા દેખાય છે. રમણલાલે ગાંધીયુગ અને તેના પ્રશ્નોને પોતાની નવલકથાઓમા મૂર્ત કર્યા. ‘જાગતા રહેજો’ જેવી નવલકથા કોઈ પણના વાતાવરણને સર્જે છે.

પ્રત્યેક નવલકથામાથી અમુક પ્રકારનો રસ નિષ્પન્ન થવો બેઈએ. જેમ વિષય અને વસ્તુપસંદગીમા લેખક પોતાની શક્તિના ક્ષેત્રની બહાર જઈ શકતો નથી તેમ રસના ક્ષેત્રમા પણ એની શક્તિમર્યાદા એણે સમજી લેવી બેઈએ. જોવર્ધનરામ અને ‘ધૂમકેતુ’ જેવા વાર્તાકારોને કરુણ જેટલો કાવે છે નેટલો હાસ્ય કાવતો નથી. કોઈક લેખક આવેશ વધારે પ્રગળતાથી નિરૂપી શકે. મોટી શક્તિવાળા લેખકો ઉપહાસ અને કરુણનો સાક્ષાત્કાર એકસરખી રીતે કરાવી શકે છે છતાં તુલનાત્મક દષ્ટિએ વિચારી લેખકની શક્તિ કયા વધારે ખીણે છે એ વિચારવું બેઈએ. મુનશી વીર, કરુણ અને હાસ્ય

ઉપયોગ પણ કરવામાં આવે છે, જૂનાં મકાનો, કિલ્લાઓ વગેરે પણ નવલકથાઓમાં મહત્વનાં સ્થળો બને છે. મુનશીની નવલકથાઓ આનાં સરસ ઉદાહરણ છે. આ ઉપરાંત સામાજિક રીતરિવાજો, માન્યતાઓ, સંસ્કૃતિ અને સંસ્કારો પણ સારી પશ્ચાદ્ભૂમિ પૂરી પાડે છે. જે એનો કુશળતાપૂર્વક ઉપયોગ કરવામાં આવે તો નવલકથાને એ શણગાર બને છે, કાર્યને તથા પાત્રલેખનને મદદ કરે છે અને વાચકના રસાસ્વાદને તીવ્ર બનાવે છે. આમ છતાં કેટલાક નવલકથાકારો પોતાની વાર્તાના પ્રસંગોને ચોક્કસ સ્થાનિક રંગ આપતા નથી. રમણલાલ પોતાની વાર્તાઓના પ્રસંગો કયા શહેરમાં બને છે તે પણ જણાવતા નથી. મુનશીને પણ માનવ કાર્યનાં વધારે રસ છે એટલે તેઓ વર્ણનો ઝાઝાં આપતાં નથી. છતાં ‘ગુજરાતનો નાથ’માં ‘ઉષાએ શું બેધું?’ જેવા પ્રકરણમાં પ્રકૃતિની ભૂમિકા આલેખાઈ છે.

વાતાવરણ નવલકથાકારનું સાધ્ય નહિ પણ સાધન બને છે આધુનિક યુગમાં વાસ્તવદર્શનનો આગ્રહ વધતો જાય છે અને તેથી વાતાવરણપ્રધાન નવલકથા લખાવાનો પૂરતો સંભવ છે. નવલકથાના વિષય અને વિસ્તાર એટલા વધતા જાય છે કે સમગ્ર સંકુલ જીવનને એક જ નવલકથામાં સમાવવાનું શક્ય નથી એટલે નવલકથાને જુદા જુદા વિભાગોમાં વહેંચી નાખવામાં આવે છે. પરિણામે આપણને સાહસની, લશ્કરી જીવનની, દરિયાઈ જીવનની, ગ્રામજીવનની, શહેરી જીવનની અને ગુનાઓની નવલકથાઓ મળે છે અને એ નવલકથાઓમાં વિશિષ્ટ વાતાવરણ જેવા મળે છે. ‘આઈરીશ નોવેલ’, ‘સ્કોચ નોવેલ’ કે ‘વેસેક્સ નોવેલ’ જેવી ભૌગોલિક વિશિષ્ટતાવાળી નવલકથાઓ ગુજરાતમાં ખાસ જેવા નથી મળતી છતાં સોરઠી જીવનની નવલકથા મેઘાણી અને મડિયાએ આપી છે. ‘અમે બધાં’ સૂરતી જીવનને નિરૂપતી નવલકથા છે. પેટલીકરની નવલકથાઓમાં ચરોતરનું અને પન્નાલાલની નવલકથા-

ઓમાં ઉત્તર ગુજરાતનાં ગામડાનું વાતાવરણ વરતાય છે. આવી નવલકથાઓમા પાત્રોને તેમના આચારવિચાર અને વાણીથી ખંધ-ખેસતા કરવાં પડે છે એટલે જ મુનશીની ઐતિહાસિક નવલકથાઓમા અર્વાચીનતા આપણને ખટકે છે.

વાતાવરણના પ્રશ્ન સાથે નવલકથાકાર અને તેના જમાનાનો પ્રશ્ન વિચારી લેવો જોઈએ. પ્રત્યેક લેખક પોતાના યુગમાં રહીને લખતો હોવાથી તે યુગનાં પરિબળોથી ખંધાય છે. નવલકથાને આ જ અર્થમા સમાજના ઇતિહાસ તરીકે ઓળખાવવામાં આવે છે. એમા યુગનો આત્મા મૂર્ત થાય છે એમ પણ કહેવામા આવે છે. નવલકથામા સમકાલીન પ્રશ્નો આવે છે. અલખત ઉત્તમ કલાકૃતિઓ સમકાલીન પ્રશ્નોને સર્વકાલીન સ્વરૂપ આપે છે. પંડિતયુગ એ સમાજસુધારાનો યુગ હતો નો 'સરસ્વતીચંદ્ર'મા સમાજસુધારો આવ્યો અને એ યુગમા લખાયેલી બધી જ નવલકથાઓનો વિષય વધતેઓછે અંશે સમાજસુધારો રહ્યો છે. સ્વાતંત્ર્યની સાથે આવેલી અસ્મિતાની ભાવના મુનશીની નવલકથાઓમા દેખાય છે. રમણલાલે ગાંધીયુગ અને તેના પ્રશ્નોને પોતાની નવલકથાઓમા મૂર્ત કર્યાં. 'બગતા રહેજો' જેવી નવલકથા કોઈ પક્ષના વાતાવરણને સર્જે છે.

પ્રત્યેક નવલકથામાથી અમુક પ્રકારનો રસ નિષ્પન્ન થવો જોઈએ. જેમ વિષય અને વસ્તુપસંદગીમા લેખક પોતાની શક્તિના ક્ષેત્રની બહાર જઈ શકે નથી તેમ રસના ક્ષેત્રમા પણ એની શક્તિમર્યાદા એણે સમજી લેવી જોઈએ. ગોવર્ધનરામ અને 'ધૂમકેતુ' જેવા વાર્તાકારોને કરુણ જેટલો ફાવે છે તેટલો હાસ્ય કાવતો નથી. કોઈક લેખક આવેશ વધારે પ્રબળતાથી નિરૂપી શકે. મોટી શક્તિવાળા લેખકો ઉપહાસ અને કરુણનો સાક્ષાત્કાર એકસરખી રીતે કરાવી શકે છે છતાં તુલનાત્મક દષ્ટિએ વિચારી લેખકની શક્તિ કયા વધારે ખીણે છે એ વિચારવું જોઈએ. મુનશી વીર, કરુણ અને હાસ્ય

ત્રણે સારી રીતે જમાવે છે છતાં વીર અને હાસ્યમાં એમની શક્તિ વધારે ખીલે છે. રમણલાલ દેસાઈની શક્તિ શૃંગારમાં બેટલી ખીલે છે એટલી ખીલ રસમાં ખીલી શકતી નથી. આમ જુદા જુદા લેખકોની શૈલીનું સામર્થ્ય કયા રસમાં વધે છે તે વિચારવું જોઈએ, કારણ રસની સૂક્ષ્મતા અને સવ્યતા કયાં અનુસવાય છે તે એની કસોટી બને છે. ઠરુણ સવ્ય પણ હોય અને કેવળ ભિન્નિત અને પોચટ પણ હોય. શરદબાણુની નવલકથાઓમાં ઠરુણ સવ્યની દૃષ્ટાએ પહોંચે છે. ‘વિપ્રદાસ’ ‘શ્રીકાંત’ ‘સૈરવી’ આનાં ઉદાહરણો છે. એટલે જ લેખકના રસના ક્ષેત્રની અને શક્તિને અભ્યાસ કરવો આવશ્યક બને છે. લેખક વાચકની લાગણીની જોડે રમત રમી તેને વધારે પડતી ખેંચી લાગણીવેડામાં સરી પડે. જો લાગણીના ઉત્તેજન માટે પ્રબળ કારણ ન હોય તો આવા લાગણીવેડા ઉત્પન્ન થાય. તાત્કાલિક એની ગમે એટલી અસર અનુસવાતી હોય છતાં તટસ્થતાથી અને વધારે જિંડાણથી વિચારીએ તો આવી નવલકથાઓ વાચકના માનસને કશું પોષણ આપી શકે એમ નથી. લાગણીનો જન્મ ભાવકના હૃદયના જિંડા તલમાંથી થવો જોઈએ. ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ અને ‘દિવ્યચક્ષુ’ જેવી નવલકથાઓમાં જ ઠરુણ નિષ્પન્ન થાય છે તે સ્વાભાવિક અને સવ્ય બને છે. શરદબાણુની નવલકથાઓ સવ્ય ઠરુણનાં શ્રેષ્ઠ ઉદાહરણો પૂરાં પાડે છે અને રમણલાલની નવલકથાઓ કુમાશવાળા શૃંગારનાં શ્રેષ્ઠ ઉદાહરણો પૂરાં પાડે છે.

નવલકથા અને નીતિ :

નવલકથાને નીતિ સાથે કશો સંબંધ ખરો કે નહિ એ પ્રશ્ન ઘણો જૂનો છે. કલાકાર ઉપદેશક કે પ્રચારક નથી અને એનું કાર્ય તો નિર્ભેળ રસિક આનંદ આપવાનું છે એમ સર્વાવિદિત હોવા છતાં આ પ્રશ્ન પુછાય છે અને નવલકથાના સંદર્ભમાં તો એ વારંવાર પુછાયો છે. એક સારી નવલકથા એના સર્જકના સમગ્ર

વ્યક્તિત્વનો આવિષ્કાર છે. નવલકથાનું વસ્તુ સર્જકના વ્યક્તિત્વના નિમ્નતમ પડોમાથી પસાર થાય છે અને અનિવાર્ય રીતે એને વ્યક્ત કરે છે. નીતિ અને અનીતિની ભાવના વિશે લેખકના દષ્ટિ-ગિન્દુની છાપ એની કૃતિમાં પડ્યા વિના રહેતી નથી. સર્જકનું માનસ જ વિકૃત હોય અથવા એની દષ્ટિ વિકૃત હોય જ પડ્યા કરતી હોય તો એ ઉત્તમ કલાકૃતિ સર્જી શકે નહિ. શિક્ષક અને ચિત્રકલા જેવી કલાઓમા કલાકારને હાથ અને આખનો પ્રધાન ઉપયોગ કરવો પડે છે ત્યાં ચિત્ત જીભુ બને છે. પણ અન્ય કલાઓમા માનવજીવન કેન્દ્રસ્થાને આવે છે અને કલાકારનું દ્યેય એ જીવન અને એના ભાવોને રજૂ કરવાનું હોઈ એનું માનસ અને વ્યક્તિત્વ મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે.

આટલું સ્વીકાર્યા પછી જ પ્રશ્ન વિચારવાનો છે ને એ કે નવલકથા માટે કોઈ નૈતિક હેતુ હોઈ શકે ખરો ? અથવા નૈતિક હેતુથી પ્રેરાયેલો નવલકથાકાર વધારે સારી નવલકથા સર્જી શકે ખરો ? અમુક હેતુથી લખાયેલી નવલકથા સર્વકાલીન ઉત્તમ કૃતિ બની શકે નહિ. એનો હેતુ ખૂંદા થતાં એ ભુલાર્થ બને છે કારણ એમા જીવનના વિશાળ સત્યો નિરૂપાતાં નથી. Uncle Tom's Cabin અને 'Nicholas Nickleby' જેવી નવલકથાઓ ભુલાર્થ ગઈ એનું કારણ જ એ છે કે જે પ્રશ્ન માટે એ લખાઈ હતી તે પ્રશ્ન પતી જતાં પ્રબળે એમા રસ પડતો નથી.

આ સાથે એ પણ ધ્યાનમા રાખવા જેવું છે કે નૈતિક હેતુવાળો નવલકથાકાર કલા ખાતર કલાના હેતુવાળી નવલકથા કરતા વધારે સારી નવલકથા લખી શકે છે. એક યુરોપી વિવેચકનું વિધાન ધ્યાનમા રાખવા જેવું છે : History shows that hazardous to art as the didactic spirit is, the mood of great masters in great art epochs is nearer to the didactic spirit than to the conscious quest for

abstract beauty, ખરી વાત એ છે કે કોઈપણ ઉત્તમ કલાકાર નૈતિક હેતુની અવગણના કરી શકે નહિ. એ પણ માણસ છે અને જીવન સાથે નીતિ વણાઈ ગઈ છે. અન્યાયો સામે એ સ્વામાવિરૂધ્ધ રીતે જ ગુસ્સે થાય છે, દલિત અને પીડિતો માટે એના મનમાં સમસાવ જાગૃત થાય છે. કોઈકને એ ચાહે છે, કોઈકને ધિક્કારે છે. કોઈકનો એ મિત્ર અને હિતેચ્છુ ખની માર્ગદર્શક થવા ઇચ્છે છે. એક માનવી અને કલાકાર તરીકે આ બધું જ એને માટે કુદરતી છે. પણ એ કલાકાર છે અને પોતે કલાકૃતિ સર્જવા ઇચ્છે છે એટલે ગમે તે હેતુ માટે કલાનો ભોગ આપવાનો એને અધિકાર નથી. ટોલસ્ટોયની ‘રિઝરેક્શન’ ઉપદેશાત્મક છે જ્યારે એની ‘એના કેરેનિના’ કલાકૃતિ છે. ગાલ્સવર્થની નવલકથાઓ હેતુપ્રધાન હોવા છતાં કલાકૃતિઓ ખની છે. બધા જ કલાકારની માફક નવલકથાકાર પણ સૌંદર્યનો ઘડવૈયો છે જેમાં સૌંદર્ય સાથે શિવનો પણ યોગ કરવો એને માટે આવશ્યક છે. નવલકથાકારનું કાર્ય સર્જનાત્મક વિચારને રજૂ કરી તેને પ્રસારવાનું છે. આ પ્રશ્ન વિશે એક પ્રસિદ્ધ વાર્તાકાર લખે છે : “હું તો પ્રધાનપદે વાર્તાકર રહ્યો છું, નીતિશાસ્ત્રી નહિ. મેં શિક્ષકનો આદર્શ ખને એવાં છોકરાંઓ સંજ્યાં નથી પણ જીવંત સ્ત્રી-પુરુષો સંજ્યાં છે જે પ્રત્યક્ષ જીવનમાં પ્રેમ કરે છે, ઝઘડે છે, પાપ પણ કરે છે અને માથામણ અનુભવે છે. મારું મુખ્ય કાર્ય જીવનનું ખરું નાટક રજૂ કરવાનું છે, જીવન કે નીતિ વિશેના સિદ્ધાંતો રજૂ કરવાનું નહિ.”

ખીએ મુદ્દો એ વિચારવાનો છે કે નીતિનો આખો પ્રશ્ન સાપેક્ષ છે. નીતિ અને અનીતિને સિન્ન કરતી રેખા વ્યક્તિએ વ્યક્તિએ રુચિ અનુસાર બદલાય છે. એક વસ્તુ એક વ્યક્તિને જરા પણ ખોટી ન લાગે, ખીજને તે સહ્ય લાગે તો ત્રીજને તે બિલકુલ અસહ્ય લાગે. નીતિ અનીતિનો પ્રશ્ન વિષયની દૃષ્ટિએ ઉત્પન્ન થતો નથી પણ નિરૂપણપદ્ધતિની દૃષ્ટિએ ઉત્પન્ન થાય

છે. જાતીય પ્રશ્નની ચર્ચા પણ ગંભીરતાથી કરી શકાય. અનીતિનો પ્રશ્ન અમુક નિરૂપણપદ્ધતિનો આશ્રય લેવામા આવે ત્યારે જ ખાસ કરીને ઉત્પન્ન થાય છે. 'સરસ્વતીચંદ્ર'મા બુદ્ધિધન અને સૌભાગ્યદેવીનો તથા વિધાયતુર અને ગુણસુંદરીનો શગાર સારા લાગે પણ અલકકિશોરી ઉપર જમાલના હુમલા વિશે આકર્ષક ટીકાઓ થઈ છે શકરાયના સમગ્ર કુટુંબનું નિરૂપણ હલકા પ્રકારના શગારનું વર્ણન જ કહેવાય. 'ગુજરાતનો નાથ'મા કાક અને મજરીનો પ્રભુત્વવિકાસ અર્વાચીન લાગે એવો છે. 'રાજધિરાજ'માં એનું સુરેખ દર્શન બેવા મળે છે. મુનશીની શ્રેષ્ઠ ગણાતી નવલકથા 'પૃથ્વીવલ્લભ'માં મુંજ અને મૃણાલનો સંબંધ કલાની દૃષ્ટિએ વાધાજઠ ન લાગે છતાં સાત્ત્વિક દૃષ્ટિને પ્રાધાન્ય આપનાર વિવેચકોને એ સંબંધ ખટકે એટલું જ નહિ પણ મુંજની કેટલીક ઉક્તિઓ અયોગ્ય પણ લાગે. આ ચર્ચામાથી એક જ નિર્ણય ઉપર આવી શકાય કે ઉત્તમ કલાકૃતિ ગમે તે વિષયને ચર્ચે પણ તે નીતિના મૂળભૂત મૂલ્યોને અવગણી શકે નહિ.

નવલકથાનું કાર્ય :

નવલકથાનું પ્રધાન કાર્ય આનંદ આપવાનું છે. એ એનું પ્રધાન કાર્ય છે અને એ માટે તો એ આપણે વાંચીએ છીએ. જો એ વાંચકના ચિત્તને ન રોકી શકતી હોય તો વાંચકને માટે એ નકામી છે. સોમરસેટ મોમ કહે છે. The novel may stimulate you to think. It may satisfy your aesthetic sense It may arouse your moral emotions But if it does not entertain you it is a bad novel. છતાં નવલકથા મોટી અસર નીપજાવે છે. ધોરાકમા જેમ સારાનરસાની પસંદગી કરવી પડે છે તેમ નવલકથાના વાંચનમાં પણ પસંદગી કરવી પડે, નહિ તો માનસિક અપચો થઈ જાય અને જીવન પ્રત્યેનું આપણું

દષ્ટિર્નિદ્રુ વિસંવાદી બની જાય. નવલકથા એમ ને એમ વાંચવાનો અર્થ નથી. આપણે વિચાર પણ કરવો જોઈએ. જો એ સારી લાગતી હોય તો પૂછવું જોઈએ શા માટે એ સારી લાગે છે ? ખરાબ લાગતી હોય તોપણ પૂછવું જોઈએ શા માટે એ ખરાબ લાગે છે ? કોઈવાર કોઈ નવલકથા આપણને અસર કરી જાય છતાં કલાની દષ્ટિએ એ કચરો હોય. કોઈ નવલકથાને આપણે કચરો કહી ફેંકી દઈએ છતાં તે મહાન હોય. અંગત અભિગ્રહ કે પૂર્વગ્રહ વિવેચનનાં ધોરણ ન બની શકે.

આજથી ત્રણ સૈકા પહેલાં કવિતાની અસર ઘણી મોટી હતી. નરસિંહ, મીરા ને પ્રેમાનંદનાં કાવ્યો લગભગ દરેક સંસ્કારી ઘરમાં ગવાતાં. હિમાશંકર સુન્દરમ્નાં કાવ્યો માટે આજે આમ કહેવું મુશ્કેલ છે. પણ આજે પ્રત્યેક સંજોગેલી વ્યક્તિ નવલકથા તો વાંચે જ છે, કારણ નવલકથા એ અન્ય સાહિત્યસ્વરૂપો કરતાં વિશેષ વ્યાપક અસર કરનારું સ્વરૂપ છે. ચોરીછૂપીથી નવલકથા વાંચવાનો યુગ તો હવે આથમી ગયો છે. આજે તો આ જીવનના અનુભવો વ્યક્ત કરવાનું એ મનનીય સાધન ગણાય છે. જેઈન ઓસ્ટિન કહે છે :

In it the greatest powers of the mind are displayed, the most thorough knowledge of human nature, the happiest delineation of its varieties, the liveliest effusion of wit and humour are conveyed to the world in the best chosen language.

આપણા વિચારો ને દષ્ટિ આપણે વાંચેલી નવલકથાઓથી ઘડાય છે. ઘણીવાર ખરાબ નવલકથાઓનું વાચન જીવનમાં ભ્રમણા ઉત્પન્ન કરે છે. એથી સારી અને ખરાબ નવલકથા વચ્ચે વિવેક કરવો જોઈએ. નવલકથાકારને અમુક કહેવાનું હોય છે પણ તે કઈ રીતે કહેવું તેની ખબર એને પડતી નથી. નવલકથામાં સુખદ્ર ગૂંથણી હોવી જોઈએ આ વસ્તુ જ એનું હાડપિંજર બને છે. ઘણા વાર્તાકારો

પોતાના વસ્તુને વિના કારણ લેખાવે છે અથવા અણધારી રીતે દૂંકાવી નાંખે છે, પોતાનાં પાત્રો પાસે વિસંવાદી વર્તન કરાવે છે અને વાર્તામાં વિરોધ જિલો કરે છે. આમ વાર્તામાં સ્વરૂપ-વસ્તુ-પાત્રો અને હકીકત વચ્ચે સંવાદ લાવવાનું કામ કપરું છે. માટે જ કોલરિજ કહે છે :

The form is mechanical when on any given material we impose a pre-determined form, not necessarily arising out of the properties of the material. The organic form is innate. It shapes as it develops itself from within and the fullness of its development is one and the same with the perfections of its outward form.

નવલકથાકાર એ અર્થઘટન કરનાર છે. વાર્તામાંનાં પાત્રો જીવનમાં હોય છે એના કરતાં વધારે તીવ્ર વાતાવરણમાં જીવતાં હોય છે. એમના અનુભવો સ્પષ્ટ ને તીવ્રતાથી રજૂ થાય છે. વાર્તાલાપ પણ વધારે સ્પષ્ટ હોય છે. મોટી નવલકથા આપણી લાગણીને વાચા આપે છે. આપણે કોઈ જિંડી ટ્રાગીમાંથી પસાર થઈએ અને એ વિશે લખવા જેસીએ તે આપણને શબ્દો જડતા નથી પણ નવલકથામાં આવા અનુભવને વાંચીએ છીએ ત્યારે આપણને એમ થાય છે કે, “મને પણ આમ જ થતું હતું.” આમ નવલકથાનું કાર્ય આપણી લાગણીના જળાંમાંથી એકાદને મહારી સ્પષ્ટ રીતે આપણે બેઈ શકીએ એમ રજૂ કરવાનું છે. એમ આપણને પોતાને સમજવાની ચાવી એ પૂરી પાડે છે, તટસ્થતાથી બેતાં આંતરિક નિરાશા જતી રહે છે.

નવલકથા વિવિધ અનુભવોને તીવ્રતા અર્પે છે. જીવનમાં જે પૂર્ણ ન કરી શક્યા હોઈએ એ જિલ્પ નવલકથાના વાચનથી પૂરી પડે છે. મહાન નવલકથા વાંચતી વખતે આપણે જીવનમાંથી લાગી

છૂટતા નથી પણ વધારે સ્પષ્ટતાથી જીવનને સમજીએ છીએ. જીવન જે તંતુને છેડી શકતું નથી એ તંતુને મહાન સાહિત્ય છેડે છે. જે અનુભવોનો ખ્યાલ પણ આપણે કરી શકતા નથી એ નવલકથા દ્વારા અનુભવાય છે. દોસ્તોવસ્કીની ‘ક્રાઈમ એન્ડ પનીશમેન્ટ’માં આપણે ‘ખૂનીનું’ દષ્ટિબિન્દુ સમજી શકીએ છીએ.

સારી અને ખરાબ નવલકથા વચ્ચે ભેદ કઈ રીતે પાડવો ? પ્રથમ સ્વરૂપ લઈએ. જે સ્વરૂપ ખરાબર હોય તો તેટલું પૂરતું છે કે કેમ એ વિચારવું જોઈએ. ખીજે ગુણ રસના વૈવિધ્યનો છે. મહાન નવલકથામાં વાચકને પ્રત્યેક વાચન વખતે નવીનતાનો અનુભવ થાય છે. આવી નવલકથાને ઈ. એમ. ફોર્સ્ટર “Eternally virgin” કહે છે. ત્રીજે ગુણ સર્વવ્યાપી અને સર્વકાલીન અસરનો છે. આપણને એમ લાગવું જોઈએ કે અહીં સર્વવ્યાપી માનવ લાગણીઓનું નિરૂપણ થાય છે. જીવનના મહાન ભાવોને નિરૂપી આપણને એ સમજાવે છે. એથી જ કૃતિની મહત્તા એના વસ્તુ ને નિરૂપણની મહત્તા ઉપરથી નક્કી થાય છે. ચોથો ગુણ સામાન્ય લાગણીને વિશેષ બનાવવાનો છે. પાત્રોના પ્રશ્નો આપણા પોતાના પ્રશ્નો પણ બને છે. નવલકથા વાંચ્યા પછી આપણને લાગે છે કે આપણે પણ આવા અનુભવમાંથી પસાર થયા છીએ. ટોલ્સ્ટોય કહે છે :

To evoke in oneself a sensation which one has experienced before and having evoked it in oneself communicate this sensation in such a way that others may experience the same sensations and pass through them, in this does the activity of art consist.

પાંચમો ગુણ વાચકમાં જીવન વિશેની સહાનતા જગાડવાનો છે. એથી જ મહાન નવલકથાનું વાચન જીવનને સામાન્યતામાં સરી પડતું અટકાવે છે. જીવનને જુદી જ રીતે જોતાં શીખવે છે અને

આપણી ગ્રહણશક્તિને તીવ્ર બનાવે છે. પછી છેવટે આવે છે શૈલી. જે મહાન અનુભવના વહન માટે શૈલી મહાન ન હોય તો એ અનુભવ ગમે એટલો મહાન હોય છતાં નિષ્ફળ બચે છે. સારી શૈલીનો ગુણ મૂર્તતા છે. ભાવકની કલ્પનામાં અનુભવ મૂર્ત બને છે. ક્ષેપકને પોતાની ભાષા જીવંત બનાવવી પડે છે.

દુઃકમાં નવલકથાનાં કાર્યોને ગણાવીએ તો એ આનંદ આપે છે, આપણી જિજ્ઞાસાને, આપણી સાહસવૃત્તિને સંતોષે છે ને સૌથી વિશેષ આપણા જીવન ઉપર ઘેરી અસર કરી એને ઘડે છે. મહાન વાર્તા વાસ્તવિક જીવનની હકીકતોને સમજવામાં મદદ કરે છે. સાચા ને ખોટા વચ્ચે વિવેક કરતાં શીખવે છે, તટસ્થતાથી જીવનનું મૂલ્યાંકન કરવાની દૃષ્ટિ આપે છે. મનમાં અંધશ્રદ્ધા બાધતાં આપણને અટકાવે છે. સમાજના અનિષ્ટોને રજૂ કરી વધતા અટકાવે છે. મહાન નવલકથા આપણા સમાજના માનવીઓ તરફ સમભાવ રાખતા શીખવે છે. જીવનની તીવ્ર ક્ષણોનો ચિરંજીવ રસારવાદ કરાવે છે. આમ થવાથી જીવનના પ્રશ્નોનો ઉકેલ આપણે અઢાપૂર્વક કરી શકીએ છીએ. નવલકથાકાર ઘણું મહત્વનું કાર્ય બજાવે છે કારણ એ મનુષ્યને જીવનનું ડહાપણ શીખવે છે.

આધુનિક સમયમાં નવલકથાનું કાર્ય શું ? પોતાના સમયના સમાજનું નિરૂપણ કરવું એ નવલકથાનું મુખ્ય કાર્ય છે. સમાજ શું કરે છે ? શા માટે કરે છે ? સમાજે પ્રસ્થાન કયે માર્ગે કરવું લાભદાયી છે એ દર્શાવવાનું કાર્ય પણ નવલકથાકાર કરે છે. નવલકથામાં એક માનવીએ બીજા માનવીને આજુબાજુના વાતાવરણમાંથી દૂર લઈ જઈ કરાવેલું જીવનદર્શન છે. આ અર્થમાં નવલકથા એ જીવનનું સરસ અર્થઘટન કરનારું સાધન છે અને તેથી માનવસમાજના સામાન્ય માનસને ઉત્તમ પ્રકારની કેળવણી પૂરી પાડે છે. આ તાલીમ કલ્પનાજન્ય અને બૌદ્ધિક સ્વર્ણ હોય છે. સુંદર નવલકથાઓમાં અમૂર્ત ભાવો જીવંત

રજૂ થાય છે. એ વિચારો આપે છે, શ્રદ્ધાને મજબૂત બનાવે છે, જીવનના ઉચ્ચ આદર્શોનું દર્શન કરાવે છે, દયા, ભય જેવી લાગણીઓ ઉપર કાબૂ રાખતાં શીખવે છે, અને આપણી સહાનુભૂતિ કેળવે છે. એ સાહિત્યનું એક એવું સ્વરૂપ છે જે વિશાળ જનસમૂહ હૃદયથી વાંચે છે અને ખીખી સ્ત્રી-પુરુષો કેવાં છે તે સમજતાં શીખે છે. ગોવર્ધનરામને પોતાનું ચિંતન પહેલાં તો નિબંધના સ્વરૂપમાં રજૂ કરવાની ઇચ્છા થઈ હતી પણ એ ચિંતનને વિશાળ જનસમુદાય સુધી પહોંચાડવા એમણે નવલકથા લખી. કવિતાની માફક નવલકથા વિશે પણ વર્ડ્ઝવર્થના સૂચક શબ્દોમાં કહી શકાય કે “એનું ધ્યેય દુઃખીને દિલાસો આપવાનું છે, સુખીને વધારે સુખી બનાવી સુખનો પ્રકાશ વધારવાનું છે, યુવાનોને અને પ્રત્યેક અવસ્થાના સમજી માનવીઓને જોતાં, વિચારતાં અને અનુભવતાં શીખવવાનું છે. અને એ રીતે વધારે ગુણવત્તાવાળા બનવાનું છે.”

માનવ મનના વિકાસ માટે કવિ, નવલકથાકાર કે નાટકકાર જેવા કલ્પનાશીલ લેખકો અનિવાર્ય બને છે. સારી નવલકથાના વાચનથી મન ઉપર લાલકારક અસર થાય છે. જ્ઞાન, અનુભવ અને દૃષ્ટિબિન્દુ વિશાળ બને છે. નવાં દશ્યો અને નવી પરિસ્થિતિથી વાકેફ થવાય છે. માનવજીવનની ગંભીર, વધારે ઊંડી અને શાશ્વત ખાજીઓને સ્પર્શી શકાય છે. નવલકથામાં જીવનનું પુનર્નિર્માણ થાય છે. જે પ્રત્યક્ષ જીવનમાં ખૂટતું હોય છે તે નવલકથામાં મળે છે. જીવન રહસ્યમય બની રજૂ થાય છે એમાં જે અનુભવ રજૂ થાય છે તે જ રહસ્યમય છે. અનુભવ એટલે મનુષ્યને જે કંઈ વીતે છે તે નહિ પણ જે વીતે છે તેથી એનામાં જે પ્રત્યાઘાતો ભ્રષ્ટા થાય છે તે.

નવલકથા : જીવનની સમીક્ષા

આ અર્થમાં નવલકથા જીવનની સમીક્ષા બને છે. નવલ-

કથાકારનો વિષય જ જીવન છે. એટલે જીવન પ્રત્યેની એની દૃષ્ટિ એમા નિરૂપાય એ સ્વાભાવિક છે. પોતે સલાન રીતે એ ન કરવા ઇચ્છતો હોય તો પણ અબાણુએ એમા દૃષ્ટિ આવી જાય છે. આખી નવલકથાના અભ્યાસ પછી લેખકનું જીવનના ચોક્કસ પ્રશ્નો વિશેનું દૃષ્ટિબિન્દુ તારવવું અઘરું નથી. ખજારુ નવલકથાઓમા એ નહિ હોય તોપણ ઉત્તમ ગણાતી નવલકથાઓમાં એ આવે જ આવે. વાર્તાકાર એ બે રીતે કરે. સમગ્ર જીવનમાંથી એ પ્રસંગો પસંદ કરે અને તેની વચ્ચે પાત્રોને રજૂ કરી તેમની પાસેથી જ પ્રકારનું આચરણ કરાવે તે ઉપરથી એની જીવન વિશેની દૃષ્ટિ સમજાય અથવા તો નવલકથાની વચમા આવી લેખક પોતે ટીકાટિપ્પણ આપે તે ઉપરથી આપણે એની ફિલસૂફી સમજી શકીએ. શ્રી મુનશીની નવલકથા પ્રથમ પ્રકારમા આવે છે. મુનશી સીધી રીતે કથું જ કહેતા નથી. આપણે પ્રસંગો અને પાત્રોના આચરણ ઉપરથી એમની ફિલસૂફી સમજી લેવાની રહે છે. ગોવર્ધનરામ, મહીપતરામ કે નંદશંકરની નવલકથાઓ ખીજા પ્રકારની છે. પણ આ પદ્ધતિથી નવલકથા પ્રમ્તપ્રધાન નવલકથા ખની જવાનો સંભવ રહે છે. બે કલાકાર તારટસ્થ જાળવી ન શકે તો આવી નવલકથાઓ પ્રચારક ખની જવાનો સંભવ રહે છે અને લેખક પોતાના સિદ્ધાંતોનું ભારપૂર્વક પ્રતિપાદન કરવામા વસ્તુને બધી બાજુએથી તપાસવાનું ચૂકી જાય છે. જીવનના મૂળભૂત નૈતિક સિદ્ધાંતોને આધારે આ સમીક્ષાના સત્યાસત્યની પરીક્ષા કરી શકાય. આપણે હકીકતનું સત્ય નથી ઇચ્છતા પણ ભાવનાનું સત્ય ઇચ્છીએ છીએ અને જ્યાં સુધી જીવનસમીક્ષા ભાવનાસત્યને વફાદાર રહીને કરવામાં આવી હોય છે ત્યાં સુધી એ સાચી કહે છે.

નવલકથામાં વાર્તાની ગતિ :

નવલકથામા આ હોય કે તે હોય અથવા નહિ હોય પણ એમા વેગવંતો વાર્તાપ્રવાહ તો હોવો જ બેઠ્યો. છેવટે વાચકને જે

રસ છે તે એની વાર્તામાં. સારો વાર્તાકાર એની ખીજી જિજ્ઞાસાને સરસ રીતે છુપાવી શકે છે. મુનશીમાં દર્શન અને ચિંતનનો અભાવ છે છતાં પોતાના આકર્ષક વાર્તાપ્રવાહમાં અને ઝડપી પ્રસંગરચનામાં વાચકને એવી રીતે જકડી રાખે છે કે એને ખીજું કશું જ વિચારવાનો અવકાશ રહેતો નથી. રમણલાલની વાર્તામાં સુસ્પષ્ટ સ્વરૂપ ઝાણું મળતું નથી છતાં જ્યાં એ વાર્તા કહેવાની શરૂઆત કરે છે ત્યાં વાર્તાનો રસ સારી રીતે જમાવી શકે છે. અંકોડાબજ પ્રસંગો, ત્વરિત કાર્ય અને આકર્ષક કથનશૈલી નવલકથાને ઘણું મોટો ઓપ આપે છે.

નવલકથાના પ્રકારો : ઐતિહાસિક નવલકથા :

“ The historical novel is an attempt to reconstruct the atmosphere, the habits of thought, the prevailing psychology of a generation with which the writer has had no intimate contact. A writer dealing with contemporary manners may hold within his fingers the touch-stone of his own generation. He is able to verify experience effortlessly, as by second nature. For the historical novelist such an attitude is impossible. He must think himself into an almost unfamiliar universe, testing every step of the journey, surrounded by many a pitfall.” *

નવલકથાના જે પ્રચલિત પ્રકારો છે તેમાં ઐતિહાસિક નવલકથા એક નોંધપાત્ર અને સામાજિક નવલકથા કરતાં કંઈક અંશે અલગ પ્રકાર છે. રોજર ડેટલરના ઉપર્યુક્ત વર્ણન પરથી એ સ્પષ્ટપણે સમજાય છે કે સાંપ્રત જીવનની કાચી સામગ્રીનો ઉપયોગ કરીને રચાતી નવલો કરતાં ભૂતકાળની ભૂમિને સજીવન કરવાનો પ્રયત્ન કરતી નવલકથા, એને અજાણ્યા પ્રદેશનું અવગાહન

* Roger Dattler : The Plain man and the Novel : P. 47.

કરવાનું હોવાથી, સર્જકપક્ષે ઘણી મુશ્કેલીઓનો અનુભવ કરાવનારી નીવડે છે. ઐતિહાસિક નવલકથાએ ઇતિહાસની જે યુગસ્થિતિનું આલેખન કરવાનું હોય છે તેનું યથાતથ વાચકમંડળ રચી આપવાનો પ્રતીતિકર પ્રયત્ન કરવો પડે છે. એટલું જ નહીં તે જમાનાના ઘોઠમાનસનું અને એમની વિચારસંપત્તિનું વાસ્તવિક ચિત્ર આલેખવું પડે છે. શ્રી. રા. વિ. પાઠકે આ મુદ્દાને વિશદ રીતે સમજાવતા લખ્યું છે કે, “.....લેખકે જે ઐતિહાસિક નવલકથા લખતો હોય તો સ્વાભાવિકતા ઉપરાંત તે અમુક અંશે વાસ્તવિકતાની ઓછીવત્તી મર્યાદા સ્વીકારે છે. અરેબિયન નાઈટ્સ અને કથાસરિત્સાગરની વાર્તાઓમાં માણસોના પંખી થઈ જાય અને લોકડાના ઘોડા અહર ભેડે, પણ સરસ્વતીચંદ્રમાં એમ ન થઈ શકે. એટલે અંશે સરસ્વતીચંદ્રકારે વાસ્તવિકતાની મર્યાદા વધારે સ્વીકારી છે. અરેબિયન નાઈટ્સમાં કશું અસ્વાભાવિક નથી, પણ અરેબિયન નાઈટ્સમાં જેટલું થઈ શકે તેટલું સરસ્વતીચંદ્રમાં ન થાય.”*

ઐતિહાસિક નવલકથાના સ્વરૂપ વિશે ઘણા મંતવ્યો રજૂ થયાં છે. ઐતિહાસિક નવલકથા ઇતિહાસ અને વાર્તાના યોગનું સર્જન છે અને એણે સાહિત્યમાં એક વિશિષ્ટ સ્વરૂપ તરીકે પોતાનું સ્થાન લઈ લીધું છે. ઐતિહાસિક નવલકથાની જુદી જુદી ભાત હોય છે, સિન્નસિન્ન હેતુઓ, ભણપો અને સિદ્ધિઓ હોય છે છતાં એ બધાને ઇતિહાસ સાથે અનિવાર્ય સંબંધ હોય છે, અને તેથી સાહિત્યના જે મોટા વિભાગોમાં એનું સ્થાન શક્ય બને છે. ઐતિહાસિક નવલકથા ઇતિહાસકારની કૃતિ કે જીવન-ચરિત્રકારની કૃતિ સાથે ભેલી રહી શકે કે નહિ એ ચર્ચાનો પ્રશ્ન છે છતાં ઐતિહાસિક નવલકથા ઇતિહાસના અભ્યાસમાં ઘણી રીતે

મદદમાર ખને છે એ તો ચોક્કસપણે સ્વીકારાયું જ છે. ઐતિહાસિક નવલકથા વાંચ્યા પછી વાચક કલ્પનાના પ્રબળ ઉત્તેજનથી ઇતિહાસનો અભ્યાસ કરી શકે છે અને સત્ય શોધવાને માટે એ વધારે જિજ્ઞાસાથી મથે છે. છેલ્લાં થોડાંક વર્ષોમાં ઐતિહાસિક નવલકથાએ પ્રમાણભૂત ખનવામાં, એના વસ્તુમાં અને રહસ્યમયતામાં ઘણું મોટો વિકાસ સાધ્યો છે. આમ તો નવલકથાની અસર વાચકો ઉપર ખૂબ ઊંડી થાય છે અને હવે ઐતિહાસિક નવલકથાઓ કેવળ કૌતુકરાગી અને અદ્ભુત ખનવાને બદલે વિગતોથી એટલી ચોક્કસ ખને છે કે વાચકવર્ગ ઉપર ખીજી નવલકથાઓ કરતાં વધારે અસર જન્માવે છે.

આનંદ અને જ્ઞાન એ બે ઐતિહાસિક નવલકથાનાં ભારપૂર્વક દર્શાવવામાં આવતાં કાર્યો છે. વાસ્તવિક જીવનની કઠોરતા જ્યારે વધતી જાય છે ત્યારે મનુષ્ય એમાંથી છટકવાને માટે સાહસ-કથાનો આશ્રય લે છે અથવા ભૂતકાળની દુનિયામાં ભૂસકો મારવાનું એને ઘણું ગમે છે. ઐતિહાસિક નવલકથાની વધતી જતી લોકપ્રિયતાનું આ પણ એક કારણ હોઈ શકે. સારી ઐતિહાસિક નવલકથા એ ઇતિહાસનો ટુકડો નથી. ઇતિહાસની ચોક્કસ વીગતો અને એમાંથી મળતી માહિતી પણ એમાં ઉપયોગી છે. એના વાચનથી આપણે જીવનચરિત્ર, નાટક, પ્રવાસની દુનિયામાં વિચરીએ છીએ એ પણ સાચું છે. છતાં એ સિવાય ઐતિહાસિક નવલકથાનું ખીજું મૂલ્ય પણ છે.

પ્રબળજીવનમાં આવતા નિરાશાના સમયમાં ઐતિહાસિક નવલકથા પ્રબળજીવનના ભૂતકાળના વારસાનું ગૌરવ પ્રદર્શિત કરી પ્રેરણા આપી શકે છે. રાષ્ટ્રીય એકતા અને સંસ્કૃતિનો સમન્વય દર્શાવી શકે છે અને પુનરુત્થાન માટે પ્રેરણા આપવાનું સાધન ખની શકે છે. વળી ઐતિહાસિક નવલકથામાં ભૂતકાળનું અર્થઘટન વર્ત-

માનના સંદર્ભમાં કરી શકાય છે. પણ અહીં એક મર્યાદા એને નહે છે. ઇતિહાસકારની માફક નવલકથાકાર બહારથી આવું અર્થઘટન કરી શકતો નથી. એને તો જે બનાવો રજૂ કરવાના હોય છે તે એના પાત્રોના અતુલવના ક્ષેત્રમાના જ રજૂ કરવા પડે છે અને એ પાત્રોને તે સમયના વર્તુલમાં રાખીને જ કાર્ય, હેતુ અને સમજણ માટે પ્રેરવાના હોય છે. જૂના સમયમાં ઐતિહાસિક નવલકથા કેવળ અદ્ભુત સાહસની કથા તરીકે લખાતી, તેને બદલે હવે એ વાસ્તવવાદનું વલણ અપનાવતી થઈ છે. વ્યક્તિગત પગલું, ક્રમબદ્ધ કરતા પ્રજાની સામૂહિક સહનશક્તિ, પ્રજાકીય ગુણ અને પ્રજાકીય પુરુષાર્થ ઉપર હવે ભાર મૂકવામાં આવે છે. ચરિત્રાત્મક નવલકથાઓ, કુટુંબજીવનના ઇતિહાસને નિરૂપતી નવલકથાઓ અને ધાર્મિક નવલકથાઓ ઐતિહાસિક નવલકથાઓ બેડે એવી રીતે લખી બાય છે કે એ બધી વચ્ચે ચીમરેખા દોરવાનું કામ કપરું થઈ પડે છે. આધુનિક યુગમાં વધતા જતા માનસશાસ્ત્રના જ્ઞાનથી પાત્રનું અર્થઘટન કરી આર્થિક અને ગૃહકીય યગ્નિયોથી પ્રેરતા તેમના હેતુઓ દર્શાવી યુગના હાઈને દર્શાવવામાં આવે છે. વાસ્તવપ્રિયતા, માનસ-શાસ્ત્ર અને સામાજિક સંસાનતા એ અત્યારની ઐતિહાસિક નવલકથામાં યગ્નિવર્તન આણનારા તત્ત્વો છે. “જે નવલકથા ઓક્સ ઐતિહાસિક યુગ, વ્યક્તિઓ અથવા ઘટનાઓને વિશિષ્ટ ગીને ઓળખી શકાય એવી રીતે નિરૂપે તે ઐતિહાસિક નવલકથા” એવી એની વ્યાખ્યા આપવામાં આવે છે. રોજર ડેટેલરે ઐતિહાસિક નવલકથાકાર પાસે નીચે પ્રનાણની અપેક્ષા રાખી છે.

• “ A great variety of motives turn the novelist back into the past. Many have done so in an endeavour to illuminate the present, others because some outstanding personality has captured their imagination. Certain novelists are interested in psychological revaluation.”

મદદમાર ખને છે એ તો ચોક્કસપણે સ્વીકારાયું જ છે. ઐતિહાસિક નવલકથા વાંચ્યા પછી વાચક કદપનાના પ્રબળ ઉત્તેજનથી ઇતિહાસનો અભ્યાસ કરી શકે છે અને સત્ય શોધવાને માટે એ વધારે જિજ્ઞાસાથી મથે છે. છેલ્લાં થોડાંક વર્ષોમાં ઐતિહાસિક નવલકથાએ પ્રમાણભૂત ખનવામાં, એના વસ્તુમાં અને રહસ્યમયતામાં ઘણું મોટો વિકાસ સાધ્યો છે. આમ તો નવલકથાની અસર વાચકો ઉપર ખૂબ ઊંડી થાય છે અને હવે ઐતિહાસિક નવલકથાએ કેવળ કૌતુકરાગી અને અદ્ભુત ખનવાને ખદ્દમે વિગતોથી એટલી ચોક્કસ ખને છે કે વાચકવર્ગ ઉપર ખીજી નવલકથાઓ કરતાં વધારે અસર જન્માવે છે.

આનંદ અને જ્ઞાન એ બે ઐતિહાસિક નવલકથાનાં ભારપૂર્વક દર્શાવવામાં આવતાં કાર્યો છે. વાસ્તવિક જીવનની કઠોરતા જ્યારે વધતી જાય છે ત્યારે મનુષ્ય એમાંથી છટકવાને માટે સાહસ-કથાનો આશ્રય લે છે અથવા ભૂતકાળની દુનિયામાં ભૂસકો મારવાનું એને ઘણું ગમે છે. ઐતિહાસિક નવલકથાની વધતી જતી લોકપ્રિયતાનું આ પણ એક કારણ હોઈ શકે. સારી ઐતિહાસિક નવલકથા એ ઇતિહાસનો ટુકડો નથી. ઇતિહાસની ચોક્કસ વીગતો અને એમાંથી મળતી માહિતી પણ એમાં ઉપયોગી છે. એના વાચનથી આપણે જીવનચરિત્ર, નાટક, પ્રવાસની દુનિયામાં વિચરીએ છીએ એ પણ સાચું છે. છતાં એ સિવાય ઐતિહાસિક નવલકથાનું ખીજું મૂલ્ય પણ છે.

પ્રબળજીવનમાં આવતા નિરાશાના સમયમાં ઐતિહાસિક નવલકથા પ્રબળજીવનના ભૂતકાળના વારસાનું ગૌરવ પ્રદર્શિત કરી પ્રેરણા આપી શકે છે. રાષ્ટ્રીય એકતા અને સંસ્કૃતિનો સમન્વય દર્શાવી શકે છે અને પુનરુત્થાન માટે પ્રેરણા આપવાનું સાધન ખની શકે છે. વળી ઐતિહાસિક નવલકથામાં ભૂતકાળનું અર્થઘટન વર્ત-

માનના સંદર્ભમાં કરી શકાય છે. પણ અહીં એક મર્યાદા એને નહે છે. ઇતિહાસકારની માફક નવલકથાકાર બહારથી આવું અર્થઘટન કરી શકતો નથી. એને તો જે બનાવો રજૂ કરવાના હોય છે તે એનાં પાત્રોના અનુભવના ક્ષેત્રમાના જ રજૂ કરવા પડે છે અને એ પાત્રોને તે સમયના વર્તુલમાં રાખીને જ કાર્ય, હેતુ અને સમજણ માટે પ્રેરવાનાં હોય છે. જૂના સમયમાં ઐતિહાસિક નવલકથા કેવળ અદ્ભુત સાહસની કથા તરીકે લખાતી, તેને બદલે હવે એ વાસ્તવવાદનું વલણ અપનાવતી થઈ છે. વ્યક્તિગત પરાક્રમે, ક્રંદયુક્તો કરતા પ્રજાની સામૂહિક સહનશક્તિ, પ્રજાકીય ગુણ અને પ્રજાકીય પુરુષાર્થ ઉપર હવે ભાર મૂકવામાં આવે છે. ચરિત્રાત્મક નવલકથાઓ, કુટુંબજીવનના ઇતિહાસને નિરૂપતી નવલકથાઓ અને ધાર્મિક નવલકથાઓ ઐતિહાસિક નવલકથાઓ જેડે એવી રીતે લખી બય છે કે એ બધી વચ્ચે સીમારેખા દોરવાનું કામ કપરું થઈ પડે છે. આધુનિક યુગમાં વધતા જતા માનસશાસ્ત્રના જ્ઞાનથી પાત્રનું અર્થઘટન કરી આર્થિક અને રાજકીય પરિબળોથી પ્રેરાતા તેમના હેતુઓ દર્શાવી યુગના હાઈને દર્શાવવામાં આવે છે. વાસ્તવપ્રિયતા, માનસશાસ્ત્ર અને સામાજિક સંસાનતા એ અત્યારની ઐતિહાસિક નવલકથામાં પરિવર્તન આણનારા તરવો છે. “જે નવલકથા ચોક્કસ ઐતિહાસિક યુગ, વ્યક્તિઓ અથવા ઘટનાઓને વિશિષ્ટ રીતે ઓળખી શકાય એવી રીતે નિરૂપે તે ઐતિહાસિક નવલકથા” એવી એની વ્યાખ્યા આપવામાં આવે છે. રોજર હેટેલરે ઐતિહાસિક નવલકથાકાર પાસે નીચે પ્રમાણેની અપેક્ષા રાખી છે.

* “ A great variety of motives turn the novelist back into the past. Many have done so in an endeavour to illuminate the present, others because some outstanding personality has captured their imagination. Certain novelists are interested in psychological revaluation.”

“The historical novelist must in the course of his reconstruction cover dress, housing, food, habits of speech, travel, and the manner with which the generation earned its living”^૧ અને ઐતિહાસિક નવલકથાએ ભૂતકાળનું હૂબહૂ, સંપૂર્ણ પુનર્નિર્માણ રજૂ કરવાની એટલું કરવાની નથી કારણ કે ભૂતકાળની સામગ્રી નવલકથાકારની કલ્પના કે સર્ગશક્તિની જાંડળમાં પૂરેપૂરી રીતે આવી શકે એમ છે જ નહીં એમ કહ્યું છે. તેથી ઐતિહાસિક નવલકથાનો પ્રયત્ન તો ભૂતકાળનું “rather a satisfying imaginative reconstruction”^૨ કરવાનો હોઈ શકે.

ઐતિહાસિક યુગને આવરી લેતી નવલકથાઓ લખાય છે જ્યાં એ યુગની નાનીમોટી ઘટનાઓ, સિદ્ધિઓ, આદિ મૂર્ત કરવામાં આવે છે. ઐતિહાસિક વ્યક્તિઓના આલેખનમાં અનેક રીતો અપનાવવામાં આવે છે. ચરિત્રાત્મક આલેખનથી માંડી ભાવનાશીલ અને આદર્શ વીરપુરુષ સુધીનાં અથવા ઠંઠાચિત્રો સુધીનાં પાત્રો દોરવામાં આવે છે. માનસશાસ્ત્રના અભ્યાસે આ પાત્રોનાં કાર્યને સમજવાની આવી પૂરી પાડી છે. આ રીતે પાત્રના ખાસ પૃથક્કરણ કરતાં વધારે સૂક્ષ્મ પૃથક્કરણ બાજુવાનું મળે છે. પણ આવું પાત્રાલેખન પરલક્ષિતાથી જ થઈ શકે ઘણી ઐતિહાસિક નવલકથાઓમાં ભૂતકાળનું વૈવિધ્યપૂર્ણ અને તાદર્શ ચિત્ર રજૂ કરવામાં નથી આવતું. પણ અમુક આછાં સૂચનો દ્વારા એને ઇતિહાસનો સ્વાંગ સંભાવવામાં આવે છે. એનો આધાર તો પાર્તાકારની કલ્પનાશક્તિ ઉપર રહે છે.

આમ તો ઐતિહાસિક નવલકથા એ પરસ્પર વિરોધી શબ્દો લાગે છે કારણ નવલકથા કલ્પનાનું સર્જન છે જ્યારે ઇતિહાસ વાસ્તવિકતા સાથે સંકળાયેલો હોય છે. આમ સંપૂર્ણ સચોટ ઐતિહાસિક નવલકથા ભાગ્યે જ સર્જી શકાય. આથી આપણે એમ

નથી માનવાનું કે લેખકે જન્મેમાથી થોડું થોડું લેવું. ઐતિહાસિક નવલકથાનો લેખક ઇતિહાસમાથી પાત્રો, પ્રસંગો પસંદ કરે અને એની આબુખાબુ પોતાની કલ્પનાથી વાર્તાનું બાજુ વણી દે. આમ કરવામા એ ઇતિહાસકારની રીતે કામ કરતો નથી પણ કલાકારની માફક કામ કરે છે. એને તો ભૂતકાળનું જીવન કલ્પનાથી સર્જવાનું છે એટલે એ યુગનું વાતાવરણ અને આત્મા પકડી તેને પોતાની રીતે કલ્પનાની આડે આવતા અને કલ્પનાને ઇતિહાસની આડે આવતા રોકે છે.

પહેલા ઐતિહાસિક નવલકથાની ગણતરી સાહસકથાઓમા જ થતી. પણ યુરોપમાં ઓગણીસમી સદીમા અને આપણે ત્યાં વીસમી સદીમા ઐતિહાસિક નવલકથાને સ્વતંત્ર સ્થાન મળ્યું. નવલકથાકારને માનવજીવન અને માનવ અનુભવમા રસ છે અને ઇતિહાસ આ જન્મેથી ભરપૂર છે. વોલ્ટર સ્કોટ એ ઐતિહાસિક નવલકથાનો પિતા ગણાય છે. એ યુગ જ એવો હતો કે ઇતિહાસ કેવળ વાર્તાકથે જ પકડી શકાતો. એથી સ્કોટે ઇતિહાસની હકીકતો અને વાર્તાની કલ્પના વચ્ચે સંવાદી યોગ સાધ્યો એમાં એણે માનવ-જીવનની અમુક લાગણીઓને પ્રકાશમા આણી અને ઉકાવદાર ચિત્રો આપ્યા પોતાની વાર્તાઓની પ્રસ્તાવનામા પોતાનું દષ્ટિબિન્દુ સ્પષ્ટ કરતા એ લખે છે : *Historical novel is not mere history; it is rather magnetised history in which every fact is quiveringly tendant toward some focal pole of unity*” આ પછી એલેક્ઝાન્ડર ડુમાની ઐતિહાસિક નવલકથાઓ પ્રસિદ્ધિ પામી. આ નવલકથાઓ ઇતિહાસના અમુક અંશને જ અપનાવી સ્વતંત્ર રીતે વિચરે છે. આ જઘાના અભ્યાસ પછી આપણે એમ નિઃશંક કહી શકીએ કે ઐતિહાસિક સમયના રસ અને સંલેગો વ્યક્તિગત લાગણીઓ અને વ્યક્તિગત જીવનની નોંધ આ નવલ-કથાઓમા આવે છે. એમા એ મુખ્ય વસ્તુઓ હોય છે ઐતિહાસિક

“The historical novelist must in the course of his reconstruction cover dress, housing, food, habits of speech, travel, and the manner with which the generation earned its living”^૧ અને ઐતિહાસિક નવલકથાએ ભૂતકાળનું હૂમહૂ, સંપૂર્ણ પુનર્નિર્માણ રજૂ કરવાની ચેષ્ટા કરવાની નથી કારણ કે ભૂતકાળની સામગ્રી નવલકથાકારની કલ્પના કે સર્ગશક્તિની હિંડળમાં પૂરેપૂરી રીતે આવી શકે એમ છે જ નહીં એમ કહ્યું છે. તેથી ઐતિહાસિક નવલકથાનો પ્રયત્ન તો ભૂતકાળનું “rather a satisfying imaginative reconstruction”^૨ કરવાનો હોઈ શકે.

ઐતિહાસિક યુગને આવરી લેતી નવલકથાઓ લખાય છે જ્યાં એ યુગની નાનીમોટી ઘટનાઓ, સિદ્ધિઓ, આદિ ભૂત કરવામાં આવે છે. ઐતિહાસિક વ્યક્તિઓના આલેખનમાં અનેક રીતો અપનાવવામાં આવે છે. ચરિત્રાત્મક આલેખનથી માંડી ભાવનાશીલ અને આદર્શ વીરપુરુષ સુધીનાં અથવા કક્ષાચિત્રો સુધીનાં પાત્રો દોરવામાં આવે છે. માનસશાસ્ત્રના અભ્યાસે આ પાત્રોનાં કાર્યને સમજવાની ચાવી પૂરી પાડી છે. આ રીતે પાત્રના બાહ્ય પૃથક્કરણ કરતાં વધારે સૂક્ષ્મ પૃથક્કરણ બાળવાનું મળે છે. પણ આતું પાત્રાલેખન પરલક્ષિતાથી જ થઈ શકે ઘણી ઐતિહાસિક નવલકથાઓમાં ભૂતકાળનું વૈવિધ્યપૂર્ણ અને તાદર્શ ચિત્ર રજૂ કરવામાં નથી આવતું. પણ અમુક આછાં સૂચનો દ્વારા એને ઇતિહાસનો સ્વાંગ સબાવવામાં આવે છે. એનો આધાર તો ચાર્તરકારની કલ્પનાશક્તિ ઉપર રહે છે.

આમ તો ઐતિહાસિક નવલકથા એ પરસ્પર વિરોધી શબ્દો લાગે છે કારણ નવલકથા કલ્પનાનું સર્જન છે જ્યારે ઇતિહાસ વાસ્તવિકતા સાથે સંકળાયેલો હોય છે. આમ સંપૂર્ણ સચોટ ઐતિહાસિક નવલકથા લાગ્યે જ સર્જી શકાય. આથી આપણે એમ

નથી માનવાનું કે લેખકે બન્નેમાંથી થોડું થોડું લેવું. ઐતિહાસિક નવલકથાનો લેખક ઇતિહાસમાંથી પાત્રો, પ્રસંગો પસંદ કરે અને એની આજુબાજુ પોતાની કલ્પનાથી વાર્તાનું બાજુ વણી દે. આમ કરવામાં એ ઇતિહાસકારની રીતે કામ કરતો નથી પણ કલાકારની માફક કામ કરે છે. એને તો ભૂતકાળનું જીવન કલ્પનાથી સર્જવાનું છે એટલે એ યુગનું વાતાવરણ અને આત્મા પકડી તેને પોતાની રીતે કલ્પનાની આડે આવતા અને કલ્પનાને ઇતિહાસની આડે આવતા રોકે છે.

પહેલાં ઐતિહાસિક નવલકથાની ગણતરી સાહસકથાઓમાં જ થતી. પણ યુરોપમાં ઓગણીસમી સદીમાં અને આપણે ત્યાં વીસમી સદીમાં ઐતિહાસિક નવલકથાને સ્વતંત્ર સ્થાન મળ્યું. નવલકથાકારને માનવજીવન અને માનવ અનુભવમાં રસ છે અને ઇતિહાસ આ બન્નેથી ભરપૂર છે. વોલ્ટર સ્કોટ એ ઐતિહાસિક નવલકથાનો પિતા ગણાય છે. એ યુગ જ એવો હતો કે ઇતિહાસ કેવળ વાર્તારૂપે જ પકડી શકાતો. એથી સ્કોટે ઇતિહાસની હકીકતો અને વાર્તાની કલ્પના વચ્ચે સ્વાદી યોગ સાધ્યો. એમાં એણે માનવ-જીવનની અમુક લાગણીઓને પ્રકાશમાં આણી અને ઉઠાવદાર ચિત્રો આપ્યા. પોતાની વાર્તાઓની પ્રસ્તાવનામાં પોતાનું દષ્ટિબિન્દુ સ્પષ્ટ કરતાં એ લખે છે. *Historical novel is not mere history; it is rather magnetised history in which every fact is quiveringly tendant toward some focal pole of unity*” આ પછી એલેક્ઝાન્ડર ડુમાની ઐતિહાસિક નવલકથાઓ પ્રસિદ્ધિ પામી. આ નવલકથાઓ ઇતિહાસના અમુક અંશને જ અપનાવી સ્વતંત્ર રીતે વિચરે છે. આ બધાના અભ્યાસ પછી આપણે એમ નિઃશંક કહી શકીએ કે ઐતિહાસિક સમયના રસ અને સંદેગો વ્યક્તિગત લાગણીઓ અને વ્યક્તિગત જીવનની નોંધ આ નવલકથાઓમાં આવે છે, એમાં એ મુખ્ય વસ્તુઓ હોય છે ઐતિહાસિક

મુખ્ય શબ્દનો દુરુપયોગ થાય છે. કેટલાકની એવી દલીલ છે કે ઐતિહાસિક નવલકથામાં મુખ્ય શબ્દ નવલકથા છે અને ઐતિહાસિક એ વિશેષણ છે. એ સાચું છે છતાં જે સમયની કથા એ લખતો હોય એ સમયનું વાતાવરણ તો સાચવવું જ જોઈએ.^૨ જેને યુગદર્શન અને પાત્રદર્શન કહેવામાં આવે છે તે સાચાં હોવાં જોઈએ. મુનશીને જે લાભ મળ્યો છે તે એ કે સદીઓ પહેલાંના ગુજરાતીઓની રહેણીકરણી, પહેરવેશ રીતરિવાજ વિશે સામગ્રી ઘણી ઓછી છે એટલે એમણે એવા કશાની ઝાઝી પંચાત કર્યા વિના થોડાં સૂચનોથી પતાવી દીધું. વળી આપણે વાચકવર્ગ ઇતિહાસને નામે જે રજૂ કરવામાં આવે તેના સત્યાસત્યની ઝાઝી ફરકાર કર્યા વિના અથવા તપાસ કરવાની મહેનતમાં જીતર્યા વિના વસ્તુને ઐતિહાસિક તરીકે સ્વીકારી લેવાને તૈયાર થાય છે; વાચકોને ઐતિહાસિક નવલકથા પ્રત્યે મમત્વ પણ હોય છે. અને આવા વાચકવર્ગની કદપના જોડે લેખક રમત રમી લે છે. પ્રેમાનંદે પૌરાણિક પાત્રો વિશે આખ્યાનો લખ્યાં અને તેમાં આવતી પૌરાણિક

નહીં હોય! એમને તો કોઈ પ્રાચીન પરંપરાથી આ નામો સહેજે મળી ગયેલાં અને તેમના વક્તવ્યને તે હપયોગી લાગવાથી તેમણે તે નામની આસપાસ વાર્તા રચી.” આલોચના : પૃ. ૧૭૩

૨. “ ઐતિહાસિક નવલકથાકાર એ રીતે જે સમયની તે વાર્તા લખતો હોય તે સમયના વાતાવરણની વાસ્તવિક મર્યાદા સ્વીકારે છે અને તેની બહાર તે ન જઈ શકે. અલગત ઇતિહાસકાર કરતાં તેને વધારે છૂટ છે, પણ તે છૂટને આ વાતાવરણની મર્યાદા છે જ. નવલકારે ગમે તેવા ફેરફાર કરતાં પણ એ વાતાવરણને વફાદાર રહેવું જોઈએ. એ વાતાવરણમાં જે બતાવે, જે સાધનો શક્ય હતાં તેનો જ તે હપયોગ કરી શકે, તે જ પ્રમાણે એ વાતાવરણમાં જે લોકમાનસ, જે માન્યતાઓ, જે રીતિઓ, જે વહેમો, જે અને તે સર્વને લીધે કાર્યોની

દ્વારા એ ઉપયોગમાં લેતા નથી. એ તો કેવળ ઇતિહાસના આછા સૂચનો વડે ઐતિહાસિક વાતાવરણ જમાવી તેને પડછે કૌતુકરાગી વાર્તાઓ આલેખે છે જેના હાર્દમાં અર્વાચીન સાવનાઓ ભારોભાર પડેલી છે. એટલે ઇતિહાસના અર્થઘટનની દૃષ્ટિએ કે તેની વિગતોની દૃષ્ટિએ મુનશીની નવલકથા વાંચવા જનારને નિરાશા જ મળે છે. પોતાની અસ્મિતાની સાવનાને અનુરૂપ હોય તેવા પુરુષવિશેષ શોધી કાઢવાને માટે જ એમણે ઇતિહાસનુ-પરિશીલન કર્યું છે. એમને મન ઇતિહાસનો એટલો જ અર્થ છે. પુરુષવિશેષની શોધ માટે એમણે ગુજરાત, માળવા અને મગધના ઇતિહાસ ઉપર નજર નાખી મુંબલ, મુંજ અને કૌટિલ્ય જેવા વીરપુરુષોનું સર્જન પોતાના આદર્શને અનુરૂપ કર્યું છે. અલબત્ત આવો વીરપુરુષ રાષ્ટ્રીય સાવનાનું પ્રતીક બની યુગના આત્માને મૂર્ત કરે છે એટલું તો ચોક્કસ. ઐતિહાસિક પાત્રોની ભેળા કાલ્પનિક પાત્રોને પણ તેઓ રમતા મૂકી દે છે. આમ મુનશીની ઐતિહાસિક નવલકથાઓ વિશિષ્ટ પ્રકારની થવા પામી છે.

પ્રશ્ન એ ઉપસ્થિત થાય છે કે ઐતિહાસિક નવલકથાકાર ઇતિહાસ બેઠે કેટલી છૂટ લઈ શકે? નવલકથાકારને પોતાની કલ્પના વાપરવી પડે છે એ સાચું હોવા છતાં એ જ્યારે ઐતિહાસિક વસ્તુ સ્વીકારે છે ત્યારે આપોઆપ અમુક મર્યાદામાં એને કામ કરવું પડે છે. કેવળ ઐતિહાસિક નામો વાપરવાથી નવલકથા ઐતિહાસિક બનતી નથી.^૧ એને ઐતિહાસિક કહેવામાં

૧. “જે જે વાર્તામાં ઇતિહાસની વ્યક્તિનું નામ આવે, તે દરેકને ઐતિહાસિક કહી શકાય નહીં. એમ કહીએ તો અકબર બિરબલના નામના બધા દુયક્ષ, વીર વિક્રમને નામે ગામળમદે કહેલી બધી વાર્તાઓ, અરેબિયન નાઈટ્સની કેટલીક વાર્તાઓ, એ સર્વ ઐતિહાસિક થઈ જાય. અકબર-બિરબલની વાર્તામાં તો બંને પાત્રો લગભગ અડવા જેવા સામાન્ય નામ બની ગયા છે. આ કથાઓના અનામી સ્ત્રોતોને ઐતિહાસિક વાર્તાના દૃષ્ટિબિંદુની ગંધ પણ

જુરસો અને ઐતિહાસિક સત્ય. તે ઉપરાંત વ્યક્તિગત જીવનની અગત્ય અને તેનું જ્ઞાન તથા તેની કદર કરવાની શક્તિ.

એલેક્ઝાન્ડર ડુમાને પગલે શ્રી. મુનશીએ ગુજરાતી સાહિત્યમાં ઐતિહાસિક નવલકથાનો યુગ સંજોઈ છે. એ નવલકથાકાર છે તેમજ ઇતિહાસકાર છે. ઇતિહાસકાર હોવા છતાં એમણે ઇતિહાસ બેઠે છૂટે લીધી છે, કારણ એમ કયાં વિના ઐતિહાસિક નવલકથા સર્જી શકાતી નથી. ઇતિહાસ એ હકીકતોની નોંધ હોય છે જ્યારે નવલકથામાં સર્જક પોતાની કલ્પના વડે સત્યનું દર્શન કરે છે. ઇતિહાસને પોતાના ભૂતકાળના દર્શનને અનુરૂપ બનાવવા એને હકીકતોનો ભોગ પણ આપવો પડે છે. આમાં આપણે સર્જકનો વાંક કાઢી શકીએ નહિ કારણ ઐતિહાસિક નવલકથાનો લેખક અદિતી અંત સુધી કલાકાર છે, ઇતિહાસકાર નહિ, અને એ દષ્ટિએ જ એનું મૂલ્યાંકન થવું બેઠે એ. મુનશીએ ગુજરાતના ગૌરવવંતા સમયમાંથી પ્રેરણા લઈ નવલકથાનું સર્જન કર્યું છે. એક રીતે બેઠે એ તો પોતાના અંતરમાં રહેલી ભાવનાના આવિષ્કાર માટે એમણે ઇતિહાસને આધાર બનાવ્યો છે. મુનશીએ ઇતિહાસને પોતાના જીવનનાં મહાન કાર્યને પૂરાં કરવા મથતાં વીરપુરુષોના જીવનચરિત્ર તરીકે જ સ્વીકાર્યો છે. ઇતિહાસ પણ ઘણીવાર એના લેખકનું આત્મલક્ષી અર્થઘટન બને છે. એમાં પણ એના લેખકની અંગત લાગણીઓ, માન્યતાઓ વગેરે ઉમેરાય છે. ઇતિહાસની બધી જ હકીકતો શંકાથી પર હોતી નથી એટલે ઇતિહાસને સંપૂર્ણ પ્રમાણભૂત માની લેવાની જરૂર નથી. ઇતિહાસ સર્જકની કલ્પનાને મુક્તપણે રમમાણ કરવાને માટે મોકળું ક્ષેત્ર પૂરું પાડે છે. મુનશીએ પોતાની ઐતિહાસિક નવલકથાઓમાં ઐતિહાસિક વાતાવરણ ઉત્પન્ન કરવાનું કે ભૂતકાળને સજીવન કરવાનું ધ્યેય રાખ્યું જ નથી. મહેનતે ભેગી કરેલી ઐતિહાસિક સામગ્રીને સર્જનાત્મક કલ્પના

દ્વારા એ ઉપયોગમાં લેતા નથી. એ તો કેવળ ઇતિહાસના આછાં સૂચનો વડે ઐતિહાસિક વાતાવરણ જમાવી તેને પડછે કૌતુકરાગી વાર્તાઓ આલેખે છે જેના હાર્દમાં અર્વાચીન સાવનાઓ ભારોભાર પડેલી છે. એટલે ઇતિહાસના અર્થઘટનની દૃષ્ટિએ કે તેની વિગતોની દૃષ્ટિએ મુનશીની નવલકથા વાચવા જનારને નિરાશા જ મળે છે. પોતાની અસ્મિતાની સાવનાને અનુરૂપ હોય તેવા પુરુષવિશેષ શોધી કાઢવાને માટે જ એમણે ઇતિહાસનું-પરિશીલન કર્યું છે. એમને મન ઇતિહાસનો એટલો જ અર્થ છે. પુરુષવિશેષની શોધ માટે એમણે ગુજરાત, માળવા અને મગધના ઇતિહાસ ઉપર નજર નાખી મુંબલ, મુંજ અને કૌટિલ્ય જેવા વીરપુરુષોનું સર્જન પોતાના આદર્શને અનુરૂપ કર્યું છે. અલબત્ત આવો વીરપુરુષ રાષ્ટ્રીય સાવનાનું પ્રતીક બની યુગના આત્માને મૂર્ત કરે છે એટલું તો ચોક્કસ. ઐતિહાસિક પાત્રોની ભેળા કાલ્પનિક પાત્રોને પણ તેઓ રમતાં મૂકી દે છે. આમ મુનશીની ઐતિહાસિક નવલકથાઓ વિશિષ્ટ પ્રકારની થવા પામી છે.

પ્રશ્ન એ ઉપસ્થિત થાય છે કે ઐતિહાસિક નવલકથાકાર ઇતિહાસ બેડે કેટલી છૂટ લઈ શકે ? નવલકથાકારને પોતાની કલ્પના વાપરવી પડે છે એ સાચું હોવા છતાં એ જ્યારે ઐતિહાસિક વસ્તુ સ્વીકારે છે ત્યારે આપોઆપ અમુક મર્યાદામાં એને કામ કરવું પડે છે. કેવળ ઐતિહાસિક નામો વાપરવાથી નવલકથા ઐતિહાસિક બનતી નથી.^૧ એને ઐતિહાસિક કહેવામાં

૧. “જે જે વાર્તામાં ઇતિહાસની વ્યક્તિનું નામ આવે, તે દરેકને ઐતિહાસિક કહી શકાય નહીં. એમ કહીએ તો અકબર બિરબલના નામના બધા દુશ્મન, વીર વિક્રમને નામે શામળચંદ્રે કહેલી બધી વાર્તાઓ, અરેબિયન નાઈટ્સની કેટલીક વાર્તાઓ, એ સર્વ ઐતિહાસિક થઈ નથી. અકબર-બિરબલની વાતોમાં તો જને પાત્રો લગભગ અડવા જેવાં સામાન્ય નામ બની ગયાં છે. આ કથાઓના અનામી સ્વરૂપને ઐતિહાસિક વાર્તાના દૃષ્ટિબિંદુની ગંધ પણ

મુખ્ય શબ્દનો દુરુપયોગ થાય છે. કેટલાકની એવી દલીલ છે કે ઐતિહાસિક નવલકથામાં મુખ્ય શબ્દ નવલકથા છે અને ઐતિહાસિક એ વિશેષણ છે. એ સાચું છે છતાં જે સમયની કથા એ લખતો હોય એ સમયનું વાતાવરણ તો સાચવવું જ જોઈએ.^૨ જેને યુગદર્શન અને પાત્રદર્શન કહેવામાં આવે છે તે સાચાં હોવાં જોઈએ. મુનશીને જે લાભ મળ્યો છે તે એ કે સદીઓ પહેલાંના ગુજરાતીઓની રહેણીકરણી, પહેરવેશ રીતરિવાજ વિશે સામગ્રી ઘણી ઓછી છે એટલે એમણે એવા કશાની ઝાઝી પંચાત કર્યા વિના થોડાં સૂચનોથી પતાવી દીધું. વળી આપણો વાચકવર્ગ ઇતિહાસને નામે જે રજૂ કરવામાં આવે તેના સત્યાસત્યની ઝાઝી દરકાર કર્યા વિના અથવા તપાસ કરવાની મહેનતમાં ભિતર્યા વિના વસ્તુને ઐતિહાસિક તરીકે સ્વીકારી લેવાને તૈયાર થાય છે. વાચકોને ઐતિહાસિક નવલકથા પ્રત્યે મમત્વ પણ હોય છે. અને આવા વાચકવર્ગની કદ્દપના જોડે લેખક રમત રમી લે છે. પ્રેમાનંદે પૌરાણિક પાત્રો વિશે આખ્યાનો લખ્યાં અને તેમાં આવતી પૌરાણિક

નહીં હોય ! એમને તો કોઈ પ્રાચીન પરંપરાથી આ નામો સહેજે મળી ગયેલાં અને તેમના વક્તવ્યને તે ઉપયોગી લાગવાથી તેમણે તે નામની આસપાસ વાર્તા રચી.” આલોચના : પૃ. ૧૭૩

૨. “ ઐતિહાસિક નવલકથાકાર એ રીતે જે સમયની તે વાર્તા લખતો હોય તે સમયના વાતાવરણની વાસ્તવિક મર્યાદા સ્વીકારે છે અને તેની બહાર તે ન જઈ શકે. અલગત ઇતિહાસકાર કરતાં તેને વધારે છૂટ છે, પણ તે છૂટને આ વાતાવરણની મર્યાદા છે જ. નવલકારે ગમે તેવા ફેરફાર કરતાં પણ એ વાતાવરણને વફાદાર રહેવું જોઈએ. એ વાતાવરણમાં જે બનાવો, જે સાધનો શક્ય હતાં તેનો જ તે ઉપયોગ કરી શકે, તે જ પ્રમાણે એ વાતાવરણમાં જે લોકમાનસ, જે માન્યતાઓ, જે રૂઢિઓ, જે વહેમો, જે શ્રદ્ધાબળો, જે રાજદ્રોહો, વલણો વગેરે હતાં અને તે સર્વને લીધે હાર્યોની જે શક્યતા અશક્યતા હતી તેની મર્યાદામાં તેણે રહેવું જોઈએ.”

વ્યક્તિઓને ગુજરાતીઓ જેવી બનાવી દીધી. ‘મામેરુ’નો શ્રીકૃષ્ણ દોશી વાણીયા બન્યો, ડકમણી શેઠાણી બની પણ આજે ઐતિહાસિક નવલકથાનો આદર્શ આખ્યાનોનો આદર્શ નથી. આજે તે આપણે વીગતોની ચોકસાઈ વિશે આગ્રહ રાખતા થયા છીએ અને ઇતિહાસને નામે કરાતી બનાવટ ચલાવી લેવાને તૈયાર નથી. આપણે એવી નવલકથાને ‘Historical Romance’ લેલે કહીએ પણ ઐતિહાસિક નવલકથા નહિ.

જે લેખક વર્તમાનથી છટકવા માટે જ ભૂતકાળમાં કે કેટલીક વાર ભવિષ્યમાં ભૂસકો મારે છે તે સાચી ઐતિહાસિક નવલકથા લખી શકતો નથી એનું ધ્યેય તો ગમે તેમ છટકવાનું જ હોય છે. સાચી ઐતિહાસિક નવલકથા લખનારે તો પોતે જે સમય પસંદ કરે તે સમયને સજીવન કરી બતાવવો પડે છે. તે સમયના પ્રજાજીવનને પ્રેરનારા કયા કયા પરિબળો હતા. સામાજિક, રાજકીય પરિસ્થિતિ કેવી હતી અને પ્રજાજીવનનું ધ્યેય શું હતું તે તાદ્દશ રીતે મૂર્ત કરી બતાવવું પડે છે. કદાચ પોતાના આદર્શ કે ભાવનાને નિરૂપવા માટે તે નેને અનુરૂપ ઐતિહાસિક સમય પસંદ કરે તોપણ વાતાવરણની સ્વચ્છાઈ, તત્કાલીન રૂઢિ, શ્રદ્ધા, વહેમ આચારવિચાર વગેરેની સ્વચ્છાઈની મર્યાદાઓ નો તેણે સ્વીકારવી રહે જ છે; કદાચ, એ કાલ્પનિક પાત્ર સર્જે તો પણ એ પાત્ર આ બધાને અનુરૂપ જ સર્જવું જોઈએ. આ મર્યાદાને કારણે જ ઐતિહાસિક નવલકથા ખીજી નવલકથાથી જુદી પડે છે. ઐતિહાસિક નવલકથાનો સર્જક ઇતિહાસના હાર્દમાં પેસી તેના સૂક્ષ્મતમ તલવું દર્શાવે છે અને એમ કરવામાં એ ઇતિહાસકારથી જુદો પડે છે.

ઐતિહાસિક નવલકથાલેખક ઘણી વખત શ્રી. રા. વિ. પાઠકે નોંધ્યું છે તેમ” ઇતિહાસનો સમય... પસંદ કરે છે,

એક તરફથી વર્તમાનથી દૂર જવા અને બીજી તરફથી ઇતિહાસની પ્રતીતિ આપવા જ હોય છે. તેણે ચોજેલા બનાવો વર્તમાન વાસ્તવિક દુનિયામાં અસંલ્લપિત હોવાથી તે વર્તમાનથી દૂર જવા ઇચ્છે છે, અને તે સાથે જ તે ખરેખર બન્યા હતા જ એવી પ્રતીતિ કરાવવા તે સમયને કોઈપણ ઐતિહાસિક સમયનું નામ આપે છે. પણ તેનો પોતાનો હેતુ જરા પણ ઐતિહાસિક નવલકથા લખવાનો હોતો નથી જેમ કોઈ બાવો પોતાને નવું જાત્રાનું ધામ ઉપજાવવું હોય તો નધણિયાતી કોઈના કબજા ભોગવટા વિનાની ખુદ્દી જમીન શોધે છે, તેમ વાર્તાકાર ઇતિહાસનાં પાત્રોની સૃષ્ટિ રચવા કોઈ ખાલીફેજ જગા શોધે છે. અને પછી તેમાં પોતાની સૃષ્ટિ રચે છે.”^૧

ઐતિહાસિક નવલકથા અંગેની પોતાની વિચારણા દરમિયાન શ્રી. મનસુખલાલ ઝવેરી ઐતિહાસિક નવલકથા અને ઇતિહાસ વચ્ચે જે તફાવત છે તે તારવી બતાવતાં લખે છે કે. “.....સાહિત્યમાં ઐતિહાસિક નવલકથાઓનું સ્થાન એક રીતે વિશિષ્ટ છે એ નવલકથા હોવા છતાં ઇતિહાસ મટતી નથી અને ઇતિહાસ હોવા છતાં નવલકથા મટતી નથી. એમાં ઇતિહાસની કમબઝ અને ઝીણવટભરી માહિતી નથી હોતી, પણ સાથે સાથે કલાસૃષ્ટિના નિરંકુશ કદ્દપનાવિહારો પણ એમાં સંલવી શકતા નથી. તેમજ એમાં ઇતિહાસનું નિર્ભેજ આલેખન હોય છે; અને છતાં સાથે સાથે કલાસૃષ્ટિનો નિરતિશય આનંદ પણ હોય છે. આમ ઐતિહાસિક નવલકથામાં ઇતિહાસની હકીકતો અને નવલકથાનો આનંદ સંયુક્ત થયાં હોય છે. ઇતિહાસ અને ઐતિહાસિક નવલકથાનું આલેખન ચિત્તના જુદા જુદા વ્યાપારોમાંથી થાય છે. ઇતિહાસ ભૂતકાળમાં બની ગયેલા પ્રસંગોને યથાક્રમ વિગતવાર

રજૂ કરે છે. ઐતિહાસિક નવલકથા ભૂતકાળનું સર્જન કરે છે. ઇતિહાસ દેશકાલના બન્ધનોથી પર જઈ શકતો નથી; ઐતિહાસિક નવલકથા, એ બન્ધનો સ્વીકારતી હોવા છતાં, સનાતન અને શાશ્વત કલાસ્પૃષ્ટિનું નિર્માણ કરે છે. ઇતિહાસ અને ઐતિહાસિક નવલકથા, બન્નેમાં ચિત્તની સર્જક અને વૈજ્ઞાનિક બન્ને પ્રકારની શક્તિઓના વિનિયોગ થાય છે એ ખરું; પણ ઇતિહાસલેખક પહેલાં વૈજ્ઞાનિક અને પછી કલાકાર હોય છે, ઐતિહાસિક નવલકથાનો લેખક પહેલાં કલાકાર અને પછી વૈજ્ઞાનિક હોય છે.”^૧

આ જ સંદર્ભમાં ટ્રેવેલિયનના નીચેના શબ્દો પણ સ્મરણમાં રાખવા જેવા છે. “ Historical fiction is not history, but it springs from history and reacts upon it. Historical novels, even the greatest of them, cannot do the specific work of history; they are not dealing, except occasionally, with the real facts of the past. They attempt instead to create, in all the profusion and wealth of nature, typical cases imitated from, but not identical with, recorded facts. In one sense this is to make the past live, but it is not to make the events live, and therefore it is not history ”

કાર્યપ્રધાન નવલકથા :

ઐતિહાસિક નવલકથા પછી નવલકથાના બીજા પ્રકારોમાં કાર્યપ્રધાન નવલકથા આવે છે. આવી નવલકથા મોટે ભાગે રોમાંચક પ્રસંગોને માટે જ લખાય છે. સ્થળ, કાળ અને પાત્રો મુદ્દપણે એમાં નિરૂપવામાં આવે છે. બનાવોના કાળક્રમની વ્યવસ્થા પણ લેખક પોતાની ઇચ્છાનુસાર કશી ગોઠવણ વિના કરે છે અને કાર્યને

છટકબારી તરીકે ઉપયોગમાં લેવામાં આવે છે. વાચકમાં રહેલી અદ્ભુત અને પરાક્રમની ભૂખ સંતોષવા માટે જ મોટે ભાગે આવી નવલકથાઓ લખવામાં આવે છે. કુતૂહલ જગાડવાની અદ્ભુત શક્તિ આવી નવલકથાઓમાં હોય છે અને એમાં ખનતા કાર્યની શક્યાશક્યતાનો વિચાર કરવાનો પ્રશ્ન જ રહેતો નથી. આનંદ આપવાના હેતુથી સર્જાતી આ નવલકથાઓનો અન્ત અનિવાર્ય રીતે સુખદ હોય છે. આવી નવલકથાઓનો તીવ્ર રસ અદ્ભુત બનાવો અને કાલ્પનિક ઉદાસ આનંદ આપવામાં રહેલો હોય છે. નાના બનાવને પણ અદ્ભુત પરિણામે સર્જતો એમાં દર્શાવવામાં આવે છે. કાર્યમાં જ રસ રહેતો હોવાથી પાત્રલેખનમાં કુમાશ જેવું પણ ઝાંઝું હોતું નથી. લેખકનું ધ્યેય વસ્તુને ગમે તે રીતે આગળ ધપાવવાનું હોય છે. આવી નવલકથાઓના વસ્તુ તરીકે સાહસ, ગુના, સનસનાટીભર્યા બનાવો આવે છે. ડિટેક્ટિવ નવલકથાઓ આવા પ્રકારની નવલકથાઓ હોય છે. આવી નવલકથાઓમાં માનવજીવનના દર્શન કરતાં એનામાં રહેલા કૌતુકને સંતોષવામાં આવે છે. આવી નવલકથાના આસ્વાદ વખતે અનેક બેખમેમાંથી એ માનસિક રીતે પસાર થઈ સહીસલામત પાછો આવે છે. કાર્યનો પ્રવાહ ભુજિ પ્રમાણે નહિ પણ મનની ઈચ્છા પ્રમાણે વહે છે. નવલકથાનો એ સાદામાં સાદો પ્રકાર છે છતાં સાહિત્યિક દૃષ્ટિએ એની ગુણવત્તા ઓછી છે. અલખત સ્કોટ કે સ્ટીવન્સન જેવાની નવલકથાઓ હોય તો જુદી વાત.

પાત્રપ્રધાન નવલકથા :

કાર્યપ્રધાન નવલકથાની માફક નવલકથા પાત્રપ્રધાન પણ બની શકે છે. આ નવલકથામાં પ્રધાન પાત્ર ઉપર જ સારા મૂકવામાં આવે છે અને આવી નવલકથાઓ મહત્ત્વની ગણાય છે. આવી નવલકથાઓમાં વસ્તુ અને કાર્ય ગૌણપદે આવે છે. અને પાત્રો

સ્વતંત્ર રીતે અસ્તિત્વ ધરાવે છે. પાત્રોને ઉઠાવ આપવાને માટે વસ્તુ અને કાર્યનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે. પરિણામે એનું પોત પોતનું પલ્લુ બને છે. પરિસ્થિતિ, કાર્ય અને પ્રસંગનો ઉપયોગ પાત્ર વિશે કથું કહેવાને અથવા સમજાવવાને માટેજ કરવામાં આવે છે અને કાર્યની રજૂઆત પાત્રોના આંતરિક વિકાસ સાથે થતી નથી કારણ આવી નવલકથાઓમાં પાત્રો અમુક પ્રકારનું ચારિત્ર્ય ધારણ કરીને જ આવે છે અને બદલાતા નથી. જે બદલાય છે તે તેમને વિશેનું આપણું જ્ઞાન.

પાત્રોની સ્થિરતા અને સંપૂર્ણતા એ જે પાત્રપ્રધાન નવલકથાઓ માટેના આવશ્યક તત્ત્વો છે. આવા પાત્રો બદલાતાં નથી પણ એક જ સપાટીએ રહે છે અને કલાકારની કસોટીરૂપ બની રહે છે. ક્ષેત્ર પાત્રને જુદા જુદા પ્રસંગોના સંદર્ભમાં અને અન્ય પાત્રોના સંબંધમાં રજૂ કરે છે. ડિકન્સ, થેકર અને મુનશી જેવાની નવલકથાઓમાં આવા પાત્રો પુષ્કળ પ્રમાણમાં મળે છે. થેકરેની 'વેનિટિ ફેર' આવી પાત્રપ્રધાન નવલકથાનું સંપૂર્ણ ઉદાહરણ ગણવામાં આવે છે. આ નવલકથામાં વસ્તુગ્રંથણી પણ શિથિલ, કોઈ વિશિષ્ટ કાર્ય પણ નહિ, કોઈ ધ્યેય પણ નહિ, વસ્તુના ભાગ તરીકે પાત્રનું સર્જન પણ નહિ. પાત્રો સ્વતંત્ર હોય છે. બીજું બધું ગૌણ અને છતાં એમાંથી સમગ્ર અસર ઉત્પન્ન થાય છે.

હેતુપ્રધાન નવલકથા :

આ પછી આવે છે હેતુપ્રધાન નવલકથાઓનો પ્રકાર. એનું ક્ષેત્ર એટલું બધું વિશાળ છે કે કોઈપણ નવલકથા એમાં બંધ બેસતી આવી શકે; ભોટા ભાગની સામાજિક નવલકથાઓ આવા પ્રકારની હોય છે. આમ છતાં અસ્પષ્ટ હેતુવાળી નવલકથા વચ્ચે વિવેક કરવાનું અશક્ય નથી. આવી નવલકથાઓમાં તત્કાલીન સમયની જવાબો સંભવ રહે છે પણ બે સર્જક કલાકાર હોય

પ્રશ્નને સર્વકાલીન અને સર્વજનીન બનાવી શકે. મહાન નવલકથાઓએ સમાજસુધારણામાં મોટો ફાળો આપ્યો છે. આવી નવલકથા લખવાનું કામ મુશ્કેલ છે કારણ જે વસ્તુમાંથી એ લખવાની હોય છે તે પ્રત્યાઘાતી અને અસ્પષ્ટ હોય છે વળી જે નવલકથાને સંદેશો આપવાનો હોય તે ગમે તેવો ઉદાત્ત હોય, અગત્યનો હોય તો પણ નવલકથાકાર પ્રમાણભાન ગુમાવી અતિશયોક્તિનો આશ્રય લઈ પ્રચારક બની જવાનો સંભવ રહે છે. અને પરિણામે કલાકૃતિ તરીકે તે ક્ષતિકર બને. આમ તો બધી જ નવલકથાઓમાં કોઈને કોઈ હેતુ હોય છે. હેતુ વગર નવલકથા લખી શકાય નહિ. પણ પરોક્ષ રીતે આવતો હેતુ અને ચોક્કસ હેતુ ધ્યાનમાં રાખી લખવામાં આવતી નવલકથાઓમાં ફેર હોય છે. પહેલા પ્રકારની નવલકથામાં હેતુ એટલી કલામયતાથી આવે છે કે એ સૂચવાય જ છે. કારણ કલા માત્ર સહેતુક હોય છે. આવા નવલકથાકારો જીવનનું અર્થઘટન કરનારા હોય છે. બીજા પ્રકારની નવલકથાઓ પ્રચારક બને છે. જીવનનું પુનર્નિર્માણ કરવામાં જ એનો હેતુ આવી બાય છે. ‘ઘરસણી,’ ‘પ્રાયશ્ચિત,’ ‘વહેતી ગંગા,’ ‘ઘેરાતાં વાદળ’ જેવી નવલકથાઓમાં અસ્પૃશ્યતાનિવારણ કે સમાજવાદી વિચારસણીના પ્રશ્નો ચર્ચાયા છે. ‘પૂર્ણિમા,’ ‘લક્ષ્મીંગના,’ ‘રૂપજીવિની’ જેવી નવલકથાઓમાં પતિતાઓનો પ્રશ્ન ચર્ચાયો છે. ‘શ્રામલક્ષ્મી’ માં શ્રામોદ્ધારનો પ્રશ્ન છે. ‘દિવ્યચક્ષુ’ માં અસહકાર અને અહિંસાનો પ્રશ્ન, ‘યોગિનીકુમાર’માં યોગસિદ્ધિના બળનો અને ભારતની આધ્યાત્મિકતાનો પ્રશ્ન ચર્ચાવામાં આવ્યો છે. ભોગીન્દ્રરાવ દીવેટિયાની નવલકથા પાછળ પણ કોઈને કોઈ સામાજિક હેતુ હોતો અને ગુજરાતની મહાન નવલકથા ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ પણ કયાં ધ્યેયલક્ષી નથી ?

નાટ્યાત્મક નવલકથા :

નાટ્યાત્મક નવલકથા એ શબ્દ સહેજ વિચિત્ર લાગે એવો

છે. કારણ નાટક અને નવલકથા પરસ્પર લિન્ન કલાઓ છે. નાટ્યાત્મક નવલકથાની વ્યાખ્યા આપવી સહેલી નથી. 'સરસ્વતીચંદ્ર' જેવી નવલકથામાં જ્યાં અલકઠિશોરી અને સરસ્વતીચંદ્રવાળો પ્રસંગ બનતો હોય ત્યાં નાટ્યતત્ત્વ આવે છે છતાં 'સરસ્વતીચંદ્ર'ને નાટ્યાત્મક નવલકથા નહિ કહી શકાય. એમ તો નાટ્યતત્ત્વ વધતે-ઓછે અંશે બધી જ નવલકથાઓમાં આવે. નાટકમાં વાર્તા સંવાદ અને કાર્ય દ્વારા રજૂ થાય છે નવલકથામાં એનું વર્ણન થતું હોય છે. નાટકમાં જુદા જુદા અંગેડાઓને ગૂંથી લેવા પડે છે જ્યારે નવલકથામાં એ સ્પષ્ટ હોય. નાટકને ઘણી મર્યાદાઓમાં રહીને કામ કરવું પડતું હોય છે. બન્ને જુદા જુદા સ્વરૂપો છે અને એક બીજાનો સ્વાગ ધરી શકે એમ નથી, ત્યારે નાટ્યાત્મક નવલકથા એટલે શું ? જ્યારે નવલકથામાં ત્વરિત કાર્ય, ઝડપી પ્રસંગ અને ઝડપી સંવાદ જેવા નાટકના તત્ત્વો વધારે પ્રમાણમાં આવે ત્યારે નાટ્યાત્મક નવલકથા બને.

આવી નવલકથાઓમાં વસ્તુ અને પાત્રો ખૂબ નજીક હોય છે. પાત્રો કાર્યોનું નિર્માણ કરે છે અને કાર્યો પાત્રોના વ્યક્તિત્વને ઘટે છે. આવી નવલકથાઓનો સમય ઘણો ઓછો હોય છે અને જીવનના એક જ પાસાનું અથવા જીવનના એક જ અંગનું નિરૂપણ કરે છે. એનું કાર્યક્ષેત્ર પણ સાંકડું હોય છે જ્યાં એમાં એકાગ્રતા આવે છે. અમુક મર્યાદિત ક્ષેત્રમાં જ સંઘર્ષ નિરૂપાય છે અને વિકસે છે એટલે જ એમાં તીવ્રતા આવે છે. એને માટે બીજા બધા જ દ્વારો બંધ હોય છે. એમાં બીજા કોઈ દૃશ્ય કે આડકથામાં સરકી પણ જવાનું નથી. એથી જ નવલકથાનું વસ્તુ તીવ્ર બને છે. કાર્યની શરૂઆતથી જ તે તીવ્રતાથી એના મધ્ય ઉપર જતું હોય છે, અને એમાં જુદાં જુદાં કાર્યો આવતા હોય તો તે એકબીજામાં ભળી જાય. સંવાદથી એની અસર ગાઢ બને. પાત્રોનાં કાર્યોની અસર એકબીજા ઉપર થયા કરે અને એ દ્વારા માનવ અનુભવના

એક વિશાળ ક્ષેત્રનું આંખણને દર્શન થાય. માટે જ નાટ્યપ્રધાન નવલકથાને અનુસરવું પ્રતિરૂપ કહેવામાં આવે છે અને પાત્રપ્રધાનને અનુસરના જુદાજુદા સાવોનું ચિત્ર. મુનશીની નવલકથા ખૂબ નાટ્યાત્મક બને છે એનું એક કારણ એ છે કે તેઓ વાર્તાના કાળને દૂંઠાવી માત્ર અગત્યના પ્રસંગોને જ આલેખી પોતાની સામગ્રીને સરસ આકાર આપે છે. મુનશી એમની સામાજિક નવલકથાઓમાં તો વર્ષોના સમય બતાવે છે પણ એમની નાટ્યાત્મક સ્વરૂપની નવલકથાઓમાં તો સમય થોડા મહિનાઓનો કે થોડા દિવસનો જ હોય છે. આમ કરવામાં 'મોટી કલાશક્તિની જરૂર રહે છે. ભૂતકાળના બનાવોને વર્તમાનની કથામાં વાર્તાની ઝડપને રોક્યા વિના ગૂંથી લેવાની આવડત હોવી જોઈએ. આવી નવલકથાઓ એક નાટ્યાત્મક પ્રસંગ ઉપરથી ખીજ નાટ્યાત્મક પ્રસંગ તરફ ઝડપથી દોડે છે. અકસ્માત દ્વારા બનતી પ્રસંગ-ઘટનાઓને એ માટે ઉપયોગમાં લેવી પડે પણ વાર્તાની ઝડપ એટલી તીવ્ર હોય છે કે વાચક પોતે છિતરાય છે એવું એને લાગે એટલો સમય રહેતો નથી, કારણ ખીજે નાટ્યાત્મક પ્રસંગ તરત જ આવીને ભેગો રહે છે અને વાર્તાના આ બધા અંકોડાઓ બહુ સરસ રીતે ગૂંથાઈ જાય છે.

આવી નાટ્યાત્મક નવલકથામાં વસ્તુનો પ્રવેશ આદિથી અંત સુધી એકધારે જ વહે છે, અમે તેની પ્રગતિ પણ તકબક્ક થાય છે. પ્રત્યેક પાત્રને માટે નિશ્ચિત કાર્ય હોય છે અને કાર્ય સાથે તે ઓતપ્રોત થઈ જાય છે. પાત્રોના કાર્યોનું મહત્ત્વ એટલું બધું હોય છે કે નવલકથાના બનાવો અને પરિણામો ઉપર એની ઊંડી અસર પડે છે. હાર્ડી જેવો વાર્તાકાર પોતાની નવલકથામાં દેવને ભાગ લેજવું બતાવે છે પણ તે અંદરથી નહિ પણ ઉપરથી. જ્યારે કેટલાક લેખકો દેવ અને સ્વતંત્ર સંકલ્પશક્તિ વચ્ચે સમતુલ્ય પણ બળવી રાખે છે. જ્યારે આ બે બળો એકબીજાના સંઘર્ષમાં

હિતરે ત્યારે જ પઠક જામે તે ઘણી પ્રખળ બને છે પણ તેનું પૃથક્કરણ કરી સમજવાનું સમજાવવાનું કામ મુશ્કેલ બને છે. નાસ્ત્રાત્મક નવલકથાઓના અતઃ ઘણો મહત્ત્વનો હોય છે. એક વિવેચક લખે છે :

"...it is the end not only of the action but of the characterization; the last touch which gives finality and completeness, the revelation of the figures, solution of the problem which sets the events moving, bringing out either the equilibrium or death, these are two ends towards which the dramatic novels move "

અદ્ભુતરસપ્રધાન સાહસયુક્ત નવલકથા :

અદ્ભુત રસપ્રધાન સાહસોની નવલકથાઓ પણ લખાય છે. આવી નવલકથાઓ પ્રધાનપદે કલ્પનાપ્રચુર હોય છે. એમાં અતિ-માનવ તત્ત્વો આવે, વાસ્તવિક જીવનમાં ન બની શકે એવા બનાવો બને. અદ્ભુત દુનિયાની વાતોનું એમાં નિરૂપણ કરવામાં આવે. કેટલાક આવી રોમાચક કથાઓ અને વાસ્તવવાદી નવલકથાઓને પરસ્પર વિરોધી ગણે છે પણ વસ્તુતઃ બન્ને માનવીની એક જ પ્રકારની જિજ્ઞાસામાંથી ઉદ્ભવે છે. એકમાં આપણે આપણી પહોંચની પેલે પાર રહેલી અપરિચિત દુનિયાની વાત જાણવાને ઉત્કંઠિત હોઈએ છીએ. બીજામાં પાસેની અને પરિચિત દુનિયાની. બન્નેને ઉત્તમ બનાવવા અમુક નિયમની આવશ્યકતા રહે છે. વાસ્તવવાદી નવલકથાઓમાં આદર્શનું તત્ત્વ આવે અને રોમાચક કથાઓમાં કલ્પનાના બેકામ ઉકુચનો ઉપર શુદ્ધિનો થોડો અંકુશ આવે એ જરૂરી છે. આમાં વળી પરિકથાઓ અને કૌતુકરાગી નવલકથાઓ વચ્ચે ભેદ કરવાનો રહે છે. 'કૌતુકરાગી નવલકથાઓનો ઉદ્દેશ જીવન કેવું હોવું બેઠ્યે તે દર્શાવવાનો છે, વાસ્તવવાદી નવલકથાનો જીવન કેવું છે તે દર્શાવવાનો. એક વિવેચક કહે છે. "Romantic gives us the p

of surprises, realist gives the pleasure of recognition.”
 આ એમાંથી કેઈ એક પદ્ધતિ ચઢિયાતી છે એમ કહેવું ભૂલ ભરેલું છે. સર્જક પોતાના માનસને અનુકૂળ હોય એવી પદ્ધતિ અપનાવી સુંદર સર્જન કરે. અમુક જ પદ્ધતિ અપનાવવા માટે તેને આગ્રહ કરવાનો સખત નિષેધ કરતાં મોપાસાં કહે છે :

“...refuse to his originality, and not permit him to employ his eye and intellect which nature has given him. Let us allow him the liberty to understand, to observe, to conceive in whatever way he wishes, provided that he be an artist.”

નવલકથામાં વાસ્તવવાદ :

આપણે નવલકથાને કલ્પનાનું સર્જન કહીએ છીએ અને છતાં એમાં વાસ્તવવાદનો આગ્રહ રાખીએ છીએ. વાસ્તવવાદ એમાં કેટલી હદ સુધી આવી શકે? આ એક ચર્ચાસ્પદ પ્રશ્ન છે. જમ ખીજી કલ્પનાજન્ય કલામાં ભાવનાત્મક સત્યનો આગ્રહ રાખીએ છીએ તેમ નવલકથામાં ભાર મૂકવામાં આવે છે તે એના ભાવનાત્મક સત્ય ઉપર જ. નવલકથાકાર પોતાના વસ્તુ બેઠે ગમે એટલી ઘૂટ લે, કલ્પનાનાં ગમે એટલાં તત્ત્વો ઉમેરે, તેની ગમે તેવી ગોઠવણી કરે છતાં એની કલા જીવનનાં મૂળભૂત તત્ત્વો અને પરિબળો સાથે સુસંગત હોવી બેઠીએ અને એને ભાવનાત્મક શક્યતાઓ અને સત્યનો આધાર હોવો જ બેઠીએ.

પરંતુ આધુનિક યુગમાં નવલકથામાં વાસ્તવવાદનો અતિશય આગ્રહ રખાતો બેઠીએ છીએ. એના હિમાયતીઓ કહે છે કે નવલકથાકારનો વિષય પ્રત્યક્ષ જીવન છે અને એણે પોતે જ જુએ છે તે કેમેરાની માફક ગ્રહણ કરી તેમને તેમ દર્શાવવું બેઠીએ, પરંતુ આવા આગ્રહનો અતિશય દુરુપયોગ થતો પણ આપણે

નેહએ છીએ. કુત્સિત વિકૃત અને જીવનની સ્થૂળતમ ખાજુઓની થતી રજૂઆતના બચાવમાં આ સિદ્ધાંતને આગળ ધરવામાં આવે છે. આલુ' ચિત્ર પણ જીવનની ઠગારી ખાજુનુજ દર્શન કરાવે છે કેટલાક લેખકો નાની અને ક્ષુદ્ર વસ્તુના ઉપાડ માટે આ સિદ્ધાંતને આગળ ધરે છે. આ હિમાયતમાં કલાના ખરા ધર્મની ઉપેક્ષા કરવામાં આવે છે. કાકાસાહેબ કાલેલકરે પોતાના એક વ્યાખ્યાનમાં આવી વૃત્તિને "Justifying passion and gloryfying weakness" તરીકે ઓળખાવી છે. કલાનું સત્ય ભાવનાત્મક જ હોય છે, હકીકતના સ્વરૂપનું નહિ. જીવનની આ બધી ક્ષુદ્રતા તો રોજિંદા જીવનમાં બનતા બનાવોથી, અખબારોના વાચનથી, ગુનાઓની પોક્ષીસમાં થતી નોંધ ઉપરથી સહેજે જણાય છે. એ જ બાજુવા માટે નવલકથા પાસે જવાની શી જરૂર છે ?

પ્રકૃતિવાદી નવલકથા (Naturalistic Novel) :

વાસ્તવવાદના અતિઆગ્રહમાંથી યુરોપમાં ઉત્પન્ન થયેલા પ્રકૃતિવાદી નવલકથાકારો વિગે પણ બાજુનું રસપ્રદ છે. આ સંપ્રદાયના લેખકો મનુષ્યને તેની આજુબાજુના પ્રાકૃતિક વાતાવરણના સંબંધમાં અવલોકી તેનું નિરૂપણ કરે છે. અને એમ કરવામાં બધી જ જૂની ધાર્મિક, નૈતિક, રાજકીય માન્યતાઓને નકારવામાં આવે છે. માણસ આમ તો સારો જ હોય છે પણ સમાજ એના દુ.ખોને માટે જવાબદાર છે. માણસ પ્રકૃતિની રચનામાં પોતાનું યોગ્ય સ્થાન સમજી શકતો ન હોવાથી આવી સામાજિક વ્યવસ્થાને નભાવે છે. માણસ પ્રાકૃતિક રીતે પોતાને સમજી શક્યો ન હોવાથી એણે એવી સમાજરચના કરી છે જેમાં બધાને ન્યાય કે સુખ મળી શકે એમ નથી. પરિણામે માનવીને માનવી સામે ઝઘડવું પડે છે અને પરિણામે કોઈપણ નીતિ જીવનમાં અમલી બની શકતી નથી. વિજ્ઞાન જ મનુષ્યની બધી ભૌતિક જરૂરિયાત સમજાવી યોગ્ય

ન્યાય્ય વ્યવસ્થા સર્જી શકે એમ છે. વિજ્ઞાન સમજાવે છે કે મનુષ્ય એક અકસ્માત છે. જેને માટે આગળ વધીને અંતિમ વિશ્રામે પહોંચવાનો જ માર્ગ નિયત થયો છે, એટલે કેઈ ધાર્મિક કે નૈતિક વ્યવસ્થાનો અર્થ નથી કારણ કે મનુષ્યના જીવન ઉપર કાબૂ ધરાવી શકે એમ નથી. મનુષ્ય તો પોતાની શક્તિ પ્રદર્શિત કરી મૃત્યુ પામે છે.

મનુષ્યના મનને વારસાગત પ્રાપ્ત થયેલા ગુણો અને અવગુણો આજુબાજુની પરિસ્થિતિને ધ્યાનમાં લઈને સમજી શકાય છે અને એ આધારે એના જીવનના પ્રત્યેક અંગ અને પ્રવૃત્તિ વિશે આગાહી થઈ શકે છે. એમિલ જોલાએ આ આધારે પોતાની નવલકથાઓ લખી હતી.

આમ પ્રકૃતિવાદ અનેક રીતે આગળ વધ્યો છે. એ નૈતિક છે, બિનનૈતિક પણ છે, આશાવાદી અને નિરાશાવાદી પણ છે. નવલકથા એ કાર્યની અનુકૃતિ છે. એના સૌન્દર્યની પરીક્ષા એના લેખકની ફિલસૂફીને આધારે કરી શકાતી નથી. એમિલ જોલાનું જ ઉદાહરણ લઈએ. એની નવલકથાઓ મનુષ્યની વિકૃતિઓનું નિરૂપણ કરે છે, જ્યારે વિજ્ઞાન તરફનો એનો અભિગમ ધાર્મિક ભાવથી ભરેલો છે. અત્યાર સુધી મનુષ્યને તેનાં સારાંનરસાં કાર્યોને માટે જવાબદાર ગણવામાં આવતો હતો. પણ પ્રકૃતિવાદીઓ જે મનુષ્ય નાર્તિનિયમોનું ઉલ્લંઘન કરે તો તેને ધિક્કારતા નથી. મનુષ્ય જેવો છે તેવો દર્શાવે છે. તેને સમજવાનો પ્રયત્ન કરે છે. એ માને છે કે મનુષ્યની એવી સ્વતંત્ર ઇચ્છાશક્તિ જ નથી જે વહે એ સારો "માર્ગ" પસંદ કરી શકે અને આવા નવલકથાકારો મનુષ્યને પ્રકૃતિનાં અને સંજોગોનાં અનેક બળોના પૂતળા જેવો દર્શાવે છે. જૂની નવલકથાઓમાં "મનુષ્યને સ્વતંત્ર" "ઇચ્છાશક્તિ" છે, અને દુનિયામાં ન્યાય છે, સારાનો જય થાય છે, અનિષ્ટનો પરાજય

થાય છે અને મનુષ્યની મહેચ્છાઓ પૂરી થાય છે એવા વસ્તુની રજૂઆત થતી.

પણ આ બંનેની વચ્ચે જ સારી નવલકથા સર્જી શકાય. મહાન મનુષ્યોએ મહાન દુઃખો સહન કર્યાં છે અને એમ કરવામાં જ તેઓ મહત્તાએ પહોંચ્યા છે એમ દુનિયાના હિતમ સર્જકોએ દર્શાવ્યું છે. જે બળોને તે જીતી શકતો નથી તે બળો સામે ઝઘડવામાં જ તેની મહત્તા છે. આ બળોની સામે ઝઘડતા માનવીમાં ધ્રુવ શુભાચ્છા વિના બળની સર્વોપરિતા સ્વીકારવામાં જ જીવનની ખરી કરુણતા સમાયેલી છે. જૂની નવલકથાઓમાં મનુષ્યોને પોતાની શક્તિની બહારનાં ભયંકર પરિબળો સામે ઝઘડતો બતાવવામાં આવતો, આજનો વાર્તાકાર સંઘર્ષને સમાજમાં અને તેના મનમાં દાવીને મૂકે છે જ્યાં એ એટલો ભયંકર લાગતો નથી. અલબત્ત માનવીનું મન દૈવ જેટલું જ અકળ છે છતાં સામાજિક સંસ્થાઓ પણ મૂર્તરૂપે આ નવલકથાઓમાં આવી સંઘર્ષને જન્મ આપે છે. આ સંઘર્ષ જૂના સંઘર્ષ જેટલો ભયંકર ભયંકર લાગતો નથી. જૂનો સંઘર્ષ દયા અને ભયની લાગણી જન્માવતો. આજની કરુણાન્ત નવલકથાઓમાં આવતો સંઘર્ષ પ્રગતિની આવશ્યકતા અને સમાજે કાર્ય કરવાની આવશ્યકતાનું ભાન જગાડે છે. આમ આજની કરુણાન્ત નવલકથાઓ માનવીને દૈવ અને પોતાના મનની સામે ઝઘડતો અથવા અન્યાયી સમાજરચના અને સમાજની માનવી તરફની બેદરકારી સામે ઝઘડતો દર્શાવે છે.

પ્રકૃતિવાદ મનુષ્યના આજુબાજુની ભૌતિક દુનિયાનો સ્વીકાર કરે છે પણ તેની સાથે જો એ માનવીના મનનો, પણ સ્ત્રીકાર કરે તો, તે માનવીની ભવ્ય કરુણતાને અર્થપૂર્ણ બનાવી શકે, માનવી અન્યારે પોતાના સ્વભાવને અને તેમાં રહેલા વાસ્તવ અને આદર્શ, દેવ અને પરુષાર્થ, ઇશ્વર અને અનિષ્ટ, સ્થૂળ અને અધ્યાત્મના દ્વંદ્વોવાળા

વિશ્વને જીતવાનો પ્રયત્ન કરે છે ત્યારે જ કલાકૃતિમાં ગૌરવ પામી શકે છે. આ અર્થમાં બે પ્રકૃતિવાદને સમજીએ તો એ જૂની કરુણાન્ત કૃતિઓથી ઝાઝો જુદો પડતો નથી. જે ગમ્યઅગમ્ય ખળોની સામે મનુષ્ય પરાપૂર્વથી ઝંઘડતો આવ્યો છે તેની જ રજૂઆત પ્રકૃતિવાદ આધુનિક ઢંગે કરે છે. પ્રકૃતિવાદ એ દૈવને નવીન રીતે તપાસી નિરૂપે છે. જ્યાં સુધી એ દૈવનો મુકાબલો કરવાની ખોદિયક રીત ખતાવે ત્યાં સુધી એ આશાવાદી છે પણ જ્યાં એ મનુષ્યને એના ગૌરવસ્થાન પરથી પાંડી નાંખે ત્યાં એ નિરાશાવાદી બને છે.

નવલકથા અને મનોવિશ્લેષણ :

પ્રકૃતિવાદી નવલકથાઓની માફક છેલ્લાં પચીસેક વર્ષમાં અસ્તિત્વમાં આવેલી મનોવિશ્લેષણની નવલકથાઓ પણ હમણાં વધુ લોકપ્રિય બનતી જાય છે. આ પ્રકાર ઇંગ્લેન્ડમાં ઉદ્ભવ્યો હતો અને એને વિવેચકોએ આંતરચેતનાસ્રોત-નવલકથા એવું નામ આપ્યું હતું. આવી નવલકથાઓમાં વ્યક્તિના આંતરજીવનને દર્શાવી અંતઃકરણમાં ચાલતી પ્રક્રિયાઓ દર્શાવવામાં આવે છે અથવા તો તેમાં પડતાં ઇન્દ્રિયજન્ય પ્રતિબિંબોનો અનુભવ કરાવવામાં આવે છે. “આંતરચેતનાસ્રોત” જેવો શબ્દ સૌ પહેલો પ્રચલિત કરવાનું માન વિલિયમ જેક્સ નામના ફિલસૂફને ફાળે જાય છે. એના ૧૮૯૦ ના અરસામાં પ્રગટ થયેલા The principles of psychology નામના ગ્રંથમાં એણે Stream of consciousnessની સમજૂતી આપતાં લખ્યું છે કે : “Consciousness, then, does not appear to itself chopped up in bits. Such words as ‘chain’ or ‘train’ do not describe it fitly as it presents itself in the first instance. It is nothing joined, it flows. A ‘river’ or a ‘stream’ are the metaphors by which it is most naturally

described. In talking of it, let us call it the stream of thought, of consciousness, or of subjective life."

માનસશાસ્ત્રના આધુનિક અભ્યાસ અને મનોવિશ્લેષણની પ્રક્રિયા વડે પાત્રોનું અર્થઘટન કરવું એ આધુનિક નવલકથાઓનો પ્રિય વિષય થઈ પડ્યો છે. આવી નવલકથાઓમાં આતર અનુભવનું આત્મલક્ષી પૃથક્કરણ થતું જોવામાં આવે છે, જેમાં ભૂત અને વર્તમાનના મિશ્રણદ્વારા ભવિષ્યમાં વ્યક્તિનું શું થશે તે દર્શાવવાનો પ્રયત્ન પણ કરવામાં આવે છે. અહીં ભૂતકાળ વધારે મહત્વનો ગણાય છે. આપણા આતરમનમાં રહેલી મર્યાદાઓ, ભયો, સ્વેદનો વગેરેની આપણા જાગૃત મન ઉપર કેવી અસર થાય છે તે દર્શાવવાનો આવી નવલકથાઓનો હેતુ હોય છે. અંગ્રેજી સાહિત્યમાં વર્જિનીયા વુલ્ફ અને જેઈમ્સ જોય્સ આવી નવલકથાઓના આગળ પડતા સર્જકો છે. જુદા જુદા ખનાવોને એક જ ક્ષણમાં એક સાથે પ્રત્યક્ષ કરાવવાનો પ્રયત્ન એમાં કરવામાં આવે છે. એ માટે રંગ, અવાજ, ગંધ, દ્રવ્યો અને વ્યક્તિઓનાં વર્ણનની મદદ લેવામાં આવે છે. આવા નિરૂપણથી વિચારોના ભૂતકાળના સંબંધને જાગૃત કરી અનુભવને તાદૃશ કરવામાં આવે છે. નવલકથાના આખા બંધારણ ઉપર આની અસર પહોંચી છે.

આવી નવલકથાની વ્યાખ્યા આપતા હેન્રી જેઈમ્સ કહે છે :

"It is novelist's attempt to portray life and character by setting down everything that goes on in his hero's mind; notably all those unimportant and and chaotic thought-sequences which occupy our ideal and somnolent moments and to which, in real life we ourselves pay little attention." ફ્રોઈડના માનસશાસ્ત્રના સિદ્ધાંતો આવી નવલકથાઓ વધારે પ્રમાણમાં લખાવા લાગી.

‘યુલિસિસ’માં આવી એકતાનતા આવી ગઈ છે. વર્જિનીઆ બુલ્ક પ્રમાણમાં વધારે શક્તિ દર્શાવે છે. આપણે બીજાને ઓળખી શકીએ એના કરતાં આપણી બાતને વધારે સારી રીતે ઓળખીએ શકીએ છીએ. આપણા મનમાં ચાલતા ભાવો, સંવેદનો, વિચારો બાણીએ છીએ અને છતાં એ બધાં છૂટક છૂટક હોવાથી ભૂલી જઈએ છીએ. આપણા ચહેરા આપણે આરસીમાં ભેંચે હોય છતાં તે કેવો છે એ આપણે બાણતા નથી. વર્જિનીઆ બુલ્ક પોતાનાં પાત્રો દ્વારા આ બધું રજૂ કરે છે અને તેમ કરવામાં એમને સારી સિદ્ધિ મળી છે.

‘ડિટેક્ટીવ’ નવલકથા :

હિતરતા પ્રકારની ગણાતી છતાં સૌથી વધારે લોકપ્રિય બનનાર ‘ડિટેક્ટીવ નોવેલ’ વિશે પણ અહીં વિચારી લેવું જોઈએ. જૂની વાર્તાઓમાં, લોકકથાઓમાં, ગીતોમાં ગુનાઓની વાતોએ આવી માનવચિત્તને ક્યારથી ચ આકર્ષી રાખ્યું છે. એ જ વસ્તુએ આજના વૈજ્ઞાનિક યુગમાં અવનવાં રૂપાંતરો દ્વારા અવતાર લીધો છે. કેટલાય વિવેચકોએ આગાહી કરી હતી કે જેમ જેમ માનવ-મન પરિપક્વ થતું જશે તેમ તેમ આવી ગુનાઓની કથાની લોકપ્રિયતા ઓછી થતી જશે. પણ એ આગાહી ખોટી પડી છે. આવી નવલકથાઓ વાંચવી આજસુ અને નવરા માણસોનાં વ્યવસાય ગણાતો હોવા છતાં મોટા માણસોએ કુરસદના સમયમાં આનંદ માટે ‘ડિટેક્ટીવ નોવેલ’નો આશ્રય લીધો છે. આવા વર્ગમાં રાજદ્રારી પુરુષો, વિજ્ઞાનીઓ, ફિલસૂફો અને વકીલોનો પણ સમાવેશ થાય છે. ફ્રેન્કલીન રૂઝવેલ્ટ, પ્રેસિડન્ટ વિલ્સન અને બર્નાડ શો જેવાંએ પણ આવી નવલકથાઓ રસપૂર્વક વાંચી છે.

આવી વાર્તાઓની લોકપ્રિયતાનું કારણ સમજાવતાં કેટલાક વિવેચકો કહે છે કે કેટલાક માણસોનાં મગજને સતત કામનાં

દબાણ હેઠળ અતિશય પ્રવૃત્ત રહેવું પડે છે. આવા મગજને આવી નવલકથાઓ અન્ય માનસિક પ્રવૃત્તિઓ ઉપરથી બીજી માનસિક પ્રવૃત્તિ ઉપર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરી આપી સારો આરામ પૂરો પાડે છે. પ્રવૃત્ત મન કોઈપણ ક્ષણે સુષુપ્ત રહેવાને તૈયાર થતું નથી. આવી નવલકથાઓ ચિંતનના અથવા પ્રશ્નના કોઈપણ ભારણ વિના કૌતુક અને કુતૂહલનો સારો રસ અર્પે છે. માદા માણસોને પણ તેમના આરામના સમયમાં વધારે તીવ્ર લાગણીના ખળભળાટ જગાડ્યા સિવાય ગૂંચવણ અને રહસ્યના ઉકેલની રમત દ્વારા રાહત પૂરી પાડે છે.

આમ તો એના મૂળ મનુષ્યના રહસ્ય અને અગમ્યના આકર્ષણમાં રહેલાં છે. જ્યારે જ્યારે સમાજમાં ગુનાનો કોઈ બનાવ બને છે ત્યારે જે ઉત્સુકતાથી જનતા વર્તમાનપત્રોમાં અને વાર્તાલાપમાં એ વિશે તીવ્ર રસ દર્શાવે છે તેનાથી આની પ્રતીતિ થશે. ‘ડિટેક્ટીવ નોવેલ’માં કુતૂહલ, શંકા, ખુદ્દિ અને બીજી અનેક શક્યતાઓના તત્ત્વો રહેલા છે. એક વણઉકલ્યા રહેલા બનાવની આગુબાગુ વાર્તાને ગૂંથવામાં આવે છે. આ બનાવ ગુનાનો અને તે પણ ખાસ કરીને ખૂનના ગુનાનો જ હોય છે. આવે પણ ખૂનનો બનાવ જાહેરમાં તીવ્ર રસ જગાડે છે એની ના પાડી શકાય એમ નથી.

એના બંધારણમાં જ ‘ડિટેક્ટીવ નોવેલ’ વાસ્તવિકતાથી દૂર જનારી છે. એ ભય અને બેખમની સનસનાટી ઉત્પન્ન કરી શકે, ખૂનની નાનામાં નાની વીગતો આપી વાસ્તવિકતાનો આભાસ ઉત્પન્ન કરી શકે. છતાં તત્ત્વતઃ એ લેખકની વાચક સાથેની કરામત જ રહે છે. આ કરામત જ એની અસરકારકતાની ચાવી છે. શબ્દચૂડના ઉકેલમાં જોવો રસ પડે છે તેવો જ રસ આમાં પણ પડે છે. શરૂઆતથી વાચકના મનને એ કામ કરતું કરે છે અને

‘યુલિસિસ’માં આવી એકતાનતા આવી ગઈ છે. વર્જિનીઆ બુલ્ક પ્રમાણમાં વધારે શક્તિ દર્શાવે છે. આપણે ખીજને ઓળખી શકીએ એના કરતાં આપણી જાતને વધારે સારી રીતે ઓળખીએ શકીએ છીએ. આપણા મનમાં ચાલતા ભાવો, સંવેદનો, વિચારો જાણીએ છીએ અને છતાં એ બધાં છૂટક છૂટક હોવાથી ભૂલી જઈએ છીએ. આપણો ચહેરો આપણે આશ્સીમાં બેસે હોય છતાં તે કેવો છે એ આપણે જાણતા નથી. વર્જિનીઆ બુલ્ક પોતાનાં પાત્રો દ્વારા આ બધું રજૂ કરે છે અને તેમ કરવામાં એમને સારી સિદ્ધિ મળી છે.

‘ડિટેક્ટીવ’ નવલકથા :

હિતરતા પ્રકારની ગણાતી છતાં સૌથી વધારે લોકપ્રિય બનનાર ‘ડિટેક્ટીવ નોવેલ’ વિશે પણ અહીં વિચારી લેવું જોઈએ. જૂની વાર્તાઓમાં, લોકકથાઓમાં, ગીતોમાં ગુનાઓની વાતોએ આવી માનવચિત્તને ક્યારથી ચ આકર્ષી રાખ્યું છે. એ જ વસ્તુએ આજના વૈજ્ઞાનિક યુગમાં અવનવાં રૂપાંતરો દ્વારા અવતાર લીધો છે. કેટલાય વિવેચકોએ આગાહી કરી હતી કે જેમ જેમ માનવ-મન પરિપક્વ થતું જશે તેમ તેમ આવી ગુનાઓની કથાની લોકપ્રિયતા ઓછી થતી જશે. પણ એ આગાહી ખોટી પડી છે. આવી નવલકથાઓ વાંચવી આજસુ અને નવરા માણસોના વ્યવસાય ગણાતો હોવા છતાં મોટા માણસોએ કુરસદના સમયમાં આનંદ માટે ‘ડિટેક્ટીવ નોવેલ’નો આશ્રય લીધો છે. આવા વર્ગમાં રાજદ્રારી પુરુષો, વિજ્ઞાનીઓ, ફિલસૂફો અને વકીલોનો પણ સમાવેશ થાય છે. ફેન્કલીન રૂઝવેલ્ટ, પ્રેસિડન્ટ વિલ્સન અને બર્નાડ શો જેવાએ પણ આવી નવલકથાઓ રસપૂર્વક વાંચી છે.

આવી વાર્તાઓની લોકપ્રિયતાનું કારણ સમજાવતાં કેટલાક વિવેચકો કહે છે કે કેટલાક માણસોનાં મગજને સતત ‘કામના’

દબાણ હેઠળ અતિશય પ્રવૃત્ત રહેવું પડે છે. આવા મગજને આવી નવલકથાઓ અન્ય માનસિક પ્રવૃત્તિઓ ઉપરથી બીજી માનસિક પ્રવૃત્તિ ઉપર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરી આપી સારો આરામ પૂરો પાડે છે. પ્રવૃત્ત મન કોઈપણ ક્ષણે સુષુપ્ત રહેવાને તૈયાર થતું નથી. આવી નવલકથાઓ ચિંતનના અથવા પ્રશ્નના કોઈપણ ભારણ વિના કૌતુક અને કુતૂહલનો સારો રસ અર્પે છે. માંદા માણસોને પણ તેમના આરામના સમયમાં વધારે તીવ્ર લાગણીને ખળસળાટ જગાડ્યા સિવાય ગૂંચવણ અને રહસ્યના ઉકેલની રમત દ્વારા રાહત પૂરી પાડે છે.

આમ તો એના મૂળ મનુષ્યના રહસ્ય અને અગમ્યના આકર્ષણમાં રહેલાં છે. જ્યારે જ્યારે સમાજમાં ગુનાનો કોઈ ખનાવ ખને છે ત્યારે જે ઉત્સુકતાથી જનતા વર્તમાનપત્રોમાં અને વાર્તાલાપમાં એ વિશે તીવ્ર રસ દર્શાવે છે તેનાથી આની પ્રતીતિ થશે. ‘ડિટેક્ટીવ નોવેલ’માં કુતૂહલ, શંકા, બુદ્ધિ અને બીજી અનેક શક્યતાઓના તત્ત્વો રહેલા છે. એક વણકેદારી રહેલા ખનાવની આબુખાબુ વાર્તાને ગૂંથવામાં આવે છે આ ખનાવ ગુનાનો અને તે પણ ખાસ કરીને ખૂનના ગુનાનો જ હોય છે. આજે પણ ખૂનનો ખનાવ જાહેરમાં તીવ્ર રસ જગાડે છે એની ના પાડી શકાય એમ નથી.

એના ખંધારણમાં જ ‘ડિટેક્ટીવ નોવેલ’ વાસ્તવિકતાથી દૂર જનારી છે. એ ભય અને બેખમની સનસનાટી ઉત્પન્ન કરી શકે, ખૂનની નાનામાં નાની વીગતો આપી વાસ્તવિકતાનો આભાસ ઉત્પન્ન કરી શકે. છતાં તત્ત્વતઃ એ ક્ષેત્રની વાચક સાથેની કરામત જ રહે છે. આ કરામત જ એની અસરકારકતાની ચાવી છે. શબ્દચૂડના ઉકેલમાં જેવો રસ પડે છે તેવો જ રસ આમાં પણ પડે છે. શરૂઆતથી વાચકના મનને એ કામ કરતું કરે છે અને

રમત પૂરી થાય ત્યાં સુધી પ્રવૃત્ત રાખે છે. પ્રથમ પંક્તિની 'ડિટેક્ટીવ નોવેલ'માં વાચક પોતેજ ગુનાનો શોધક બને છે અને કદાચ વાર્તામાંના સંશોધક કરતાં એ વહેલો ગુનો શોધી કાઢે તોપણ એનો વર્તીમાંનો રસ છેવટ સુધી જળવાઈ રહે છે. એ રીતે વિચારીએ તો આ વાર્તાઓ સાચી નવલકથા કરતાં ઉખાણું કે કાચડા જેવી વધારે લાગે છે. આવી વાર્તાઓમાં કેટલીક વ્યક્તિઓને એટલો બધો રસ પડે છે કે તે એના વ્યસન જેવી બની જાય છે. જેમ એને સિગારેટ પીધા વિના એન પડતું નથી તેમ ડિટેક્ટીવ વાર્તા વાંચ્યા વિના એન પડતું નથી. અંગ્રેજી નવલકથાસાહિત્યના ઇતિહાસમાં ડિટેક્ટીવ નવલકથાના સર્જક તરીકે એડગર એલન પો અને કોનન ડોઈલનાં નામો ઘણાં જાણીતાં છે. કોનન ડોઈલને માટે તો એમ કહેવાય છે કે એના પાત્ર શેરલોક હોમ્સને એટલી બધી ખ્યાતિ મળી કે જનતા હોમ્સને ઓળખતી થઈ અને એના સર્જકને ભૂલી ગઈ. આથી ડોઈલને ઈર્ષ્યા થઈ અને હોમ્સને એણે મારી નાંખ્યો. ગુનાના વસ્તુની અટપટી ગૂંથણી કરીને કોનન ડોઈલે આ પ્રકારની નવલકથામાં હાસ્ય, સહજબુદ્ધિ અને વાસ્તવિકતા પુષ્કળ પ્રમાણમાં આપ્યાં. ચતુરમાં ચતુર વાચકને એની વાર્તાઓએ ગૂંચવી કાઢ્યા. એની વાર્તાઓએ ચતુર અને બુદ્ધિશાળીઓને એકસરખી રીતે પ્રભાવિત કર્યાં. આજે પણ એ આ ક્ષેત્રમાં અબેડ રહ્યો છે.

આત્મકથારૂપ નવલકથા :

કેટલીક ઉત્તમ પ્રકારની ગણાતી નવલકથાઓ સંપૂર્ણપણે આત્મકથારૂપ હોય છે જ્યારે કેટલીક એવી હોય છે જ્યાંનાં પાત્રોને આપણે જીવનની ચોક્કસ વ્યક્તિઓ તરીકે ઓળખી શકીએ છીએ. આવાં પાત્રો ચરિત્રનિરૂપણ જેવાં લાગે છે. એક પ્રસિદ્ધ અંગ્રેજ લેખક કહે છે : 'The novel contains records of things

I saw happening rather than imaginary incidents.” પણ આવી નવલકથાઓમાં પણ પાત્રોને જે પ્રસંગોમાં નિરૂપવા પડે છે તે પ્રસંગો નો કલ્પનાદ્વારા જ ઉપજાવવા પડે છે અને ત્યાં નવલકથારની કલા જીવનચરિત્રકારની કલા કરતાં જુદી પડે છે. સર્જકે પોતાના વસ્તુને કલ્પનાથી રસવું પડે છે અને તેના પુનરુત્પન્ન કરી પોતાનાં પાત્રો સાથે તદ્દુપ થવું પડે છે જે રીતે તે જીવનમાં ન થઈ શક્યો હોય. આવા પાત્રોને નવલકથામાં નિરૂપવાને માટે ચોક્કસ બનાવવાં પડે છે. એમ કરવામાં ઘણી વસ્તુઓને કાઢી નાખવી પડે છે. આ આખી પ્રક્રિયા કલ્પનાની પ્રક્રિયા બને છે.

ઉત્તમ કલાકૃતિ કરેલી નવલકથાઓમાં પાત્રો ભાગ્યે જ વાસ્તવિક જીવનમાં બેચેલી ચોક્કસ વ્યક્તિ ઉપરથી ઉપજાવી કાઢવામાં આવ્યાં હોય છે. આવાં પાત્રોના સર્જનનું મૂળ ભાગ્યે જ એક વ્યક્તિમાં હોય છે. આ મિશ્રણ તો એટલું બધું હોય છે કે ભાગ્યે જ તેને કોઈ ચોક્કસ વ્યક્તિનું નામ આપી શકાય. કોઈકના ચરમા, કોઈકનો ગુસ્સો, કોઈકના હાવભાવ, કોઈકની ગતિ એ બધું ભેગું થઈ નવલકથાનું પાત્ર સર્જાય છે. ઉત્તમ કલાકાર આવા મિશ્રણમાંથી જ નવું સર્જી શકે છે. એટલે જ એને ઈશ્વરને અપાતા બિરુદની માફક સર્જકનું બિરુદ અપાય છે. જેમ વસ્તુના સર્જનને દષ્ટિ બેઠાએ તેમ પાત્રના સર્જન માટે પણ તીક્ષ્ણ અવલોકનદષ્ટિ બેઠાએ.

પાત્રસર્જનની મોટામાં મોટી ખાણ સર્જક પોતે જ છે. પોતાના વ્યક્તિત્વનું પ્રતિબિંબ એનાં પાત્રોમાં ગમે તે રીતે પડે જ છે. પોતાના પાત્રોના માનસમાં તત્ક્ષણ પૂરતો રહેતો સર્જક તેને અનુરૂપ ન હોય એવા પોતાના અંશોને કામચલાઉ દૂર કરી દે અને અનુરૂપ અંશોને વિકસાવી મોટા કરે છે. આમ એનાં સફળ પાત્રો એના વ્યક્તિત્વના પ્રતિબિંબરૂપ હોય છે. આનો અર્થ એ

નથી કે એ પાત્રોદ્ધારા આત્મનિવેદન કરે છે. પાત્રનું સર્જન કરતી વખતે પોતાની હિમ્મત, જાતિ, સામાજિક પરિસ્થિતિ, ગુણદોષ બધું જ એ ભૂલી જાય છે. જે પોતાને ખરાબર સમજી શકે છે તે ખીજાને પણ ખરાબર સમજી શકે છે અને એથી જે નવલકથાકાર પોતાના હૃદયનાં કિંડાં પડમાં કિતરી શકે છે તે જ નવલકથાકારની પાત્રસૃષ્ટિ ઘણી વિશાળ હોય છે. તટસ્થતાની વાત કરતા લેખકની વાતને બહુ ગંભીરતાથી માનવની જરૂર નથી “માદામ બોવરી”ના લેખક ફ્લોબર્ટ કહે છે : I have always forbidden myself to put anything of myself into my work, and yet I have put in a great deal. I have written most tender pages without love, and boiling pages with no fire in my veins. I have imagined, remembered, combined.

It is difficult to express well what one has never felt...Imagine, I must all the time enter into skins that are antipathetic to me. For six months I have been making platonic love and at the moment I am going to catholic ecstasies at the sound of church bells, and I want to go to confessions.”

આ બધું કહ્યા પછી પણ ફ્લોબર્ટ બોલી કહે છે, ‘I am Madame Bovary.’” કઈ પદ્ધતિ લેખકે અપનાવે તે એના મનના ઘડતર ઉપર અવલંબે છે. મોટે ભાગે તો સર્જકમાં આ બંનેનું મિશ્રણ જ થયેલું હોય છે, જેમ આપણે આપણા સ્વપ્નના દ્રશ્ય અને પાત્ર બંને એકી સાથે બનીએ છીએ તેમ. સાધુજીવન જીવતો લેખક દુષ્ટમાં દુષ્ટ પાત્ર કાલ્પનિક અનુભવથી સર્જી શકે અને એનાથી કિલકટું કિતરતા પ્રકારનું જીવન જીવતો લેખક ઉદાત્ત પાત્ર સર્જી શકે. ઘણીવાર પોતાને જેની કિલ્લુપ વર્તાતી હોય તેની કલ્પના કરી પોતાના પાત્રમાં તે પૂરી પણ કરે. લેખકનું વ્યક્તિત્વ

પાત્રસર્જનમાં ઘણા મહત્વનો ભાગ ભજવે છે. પ્રવૃત્તિમય સંન્યાસની ફિલસૂફીનું જીવનમાં આરાધન કરી ગોવર્ધનરામે ‘સરસ્વતીચંદ્ર’નું સર્જન કયું. અને વીરપુરુષોનાં સ્વપ્ના સેવતા મુનશીએ મુંબલ, મુંજ, કૌટિલ્ય જેવાં પાત્રો સર્જ્યાં. ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ એના સર્જકની આતરકથા બની અને મુનશીનાં પાત્રો એના સર્જકની અસ્મિતાની ભાવનાનો આવિષ્કાર બન્યા.

ગુજરાતી સાહિત્યમાં નવલકથાના વિકાસની રૂપરેખા :

ગુજરાતી નવલકથા ઉપર દષ્ટિપાત કરીશું તો આપણને સ્વરૂપ, વસ્તુ, પાત્રો, શૈલી આદિની દષ્ટિએ નવલકથાએ સાધેલી અવનવી સિદ્ધિઓનું દર્શન થશે. સાહિત્યના અન્ય સ્વરૂપો કરતાં કદાચ ગુજરાતી નવલકથાએ ઘણા ઈન્દ્રિયા શિખરો સર કર્યાં છે. અને અન્ય ભાષાઓની સરખામણીમાં ઉત્તમ શિરે ઊભી રહી શકે એમ છે તે ‘કરણધેસો’થી માડી ‘પૂર્વરાગ’ સુધીના નવ દસ દાયકાના ઇતિહાસ અને ગુણવત્તાથી માતબર એવા નવલકથાના સર્જન ઉપર ઊડતો દષ્ટિપાત કરી લેવાથી સમજાશે.

૧૮૬૬માં ‘કરણધેસો’ના સર્જન સાથે જો ગુજરાતી નવલકથાનો આરંભ મણીએ તો ગુજરાતી પ્રથમ નવલકથા ઐતિહાસિક નવલકથા હતી એમ આપણે સ્વીકારવું પડે. એક બાજુ ‘કરણધેસો’નું પ્રકાશન અને બીજી બાજુ ‘સાસુ વહુની લડાઈ’નું પ્રકાશન ગુજરાતી નવલકથા માટે જો માર્ગો ખુલ્લા કરે છે. એક ઐતિહાસિક નવલકથાના સર્જનનો, બીજો સામાજિક નવલકથાના સર્જનનો. ‘કરણધેસો’ અંગ્રેજ અધિકારીની સૂચનાથી લખાયેલી નવલકથા હતી એમ એના સર્જક જણાવે છે. “.....આપણે જેને નવલકથા કહીએ છીએ, તેના લક્ષણો સૌથી પહેલાં સૌથી વિશેષ

પ્રમાણમાં વ્યક્ત કર્યાં તેમ સાહિત્યની દુનિયામાં અચૂક છાપ પાડી નવલકથાની આળી પરંપરા પોતાની પાછળ ઊભી કરી તે તે નંદશંકરના ‘કરણવેલો’ એ જ, એટલે એને ગુજરાતી ભાષાની પહેલી નવલકથા ગણવામાં આવે છે તે યોગ્ય જ છે. નવલકથાના ક્ષેત્રમાં આમ પહેલે જ સપાટે એણે જે સિદ્ધિ મેળવી છે તે આશ્ચર્યજનક છે.....ક્યાંકથી આણી આપણી ભૂમિમાં રાધેલો પ્રથમ જ છોડ આટલો રસાળ ને સંગીન નીવડ્યો જાણ્યો નથી..... કેવળ રસદષ્ટિએ જોનાર આધુનિક વાચકને એમાં કેટલીક કચાશ માલૂમ પડે એવું અવશ્ય હોવા છતાં.....ઇતિહાસદષ્ટિએ જોઈ એ તો ‘કરણવેલો’ એ નર્મદયુગની બહુ મૂલ્યવાન કૃતિ કહે છે.”^૧

નંદશંકરના જમાનાના એક અંગ્રેજ શિક્ષણાધિકારી મિ. રસેલની પ્રેરણાથી ‘કરણવેલો’ની રચના થઈ છે.^૨ અંગ્રેજ સાહિત્ય અને ઇતિહાસનું નંદશંકરનું વાચન વિશાળ હતું અને લિટનની નવલકથાઓ ‘લાસ્ટ ઓફ ધી બેરન્સ’, ‘લાસ્ટ ડેય ઓફ પોમ્પયાઇ’, ‘લાસ્ટ ઓફ ધી ટ્રિબ્યુન્સ’ એ નવલકથાઓ એમને ગમતી. તેથી પોતાની નવલકથાનું વસ્તુ પસંદ કરતી વખતે સૌ પ્રથમ એમનું ધ્યાન ઇતિહાસ તરફ ગયું. “એક જમાનો અસ્ત પામતો, ખીજો

૧. વિ. મ. બદ, સાહિત્ય સમીક્ષા : પૃ. ૧૭૩.

૨. નંદશંકરે ‘કરણવેલો’ની પ્રથમ આવૃત્તિની પ્રસ્તાવનામાં લખ્યું છે કે, “આ પ્રાંતના ધણખરા લોકોને ગુજરાતી કવિતામાં લખેલી વાર્તાઓ વાંચવાનો ધણો શોખ છે, પણ હજી સુધી એવી વાર્તાઓ ગદ્યમાં લખાયેલી ગુજરાતી ભાષામાં ધણી જ થોડી છે, અને જે છે તે લોકોમાં પ્રસિદ્ધ નથી. આ ખોટ પૂરી પાડવાને તથા અંગ્રેજ ગાયો તથા વાર્તાના જેવાં ગુજરાતીમાં પુસ્તકો તૈયાર કરાવવાને આ પ્રાંતના માણ એન્યુકેશનલ ઈન્સ્પેક્ટર મહેરબાન રસલ સાહેબે भारी આગળ પોતાની મરજી જણાવી તથા એવી એક વાર્તા બનાવવાને તે સાહેબે મને કહ્યું તે ઉપરથી આ પુસ્તક મેં આશરે ત્રણ વર્ષ પર રચ્યું.” (જુઓ : નંદશંકર જીવનચિત્ર : પૃ. ૧૭૬).

ઉદયગિરિ ઉપર ડોલનો. મગરૂનીનો માર-વ્યસિયારની હાર, ધર્મનો જય, પાપનો ક્ષય ”- વાર્તારૂપે રસપ્રદ રીતે દર્શાવી શકાય તે માટે ગુજરાતના ઇતિહાસના જે ત્રણ પ્રસંગો એમના મનમાં પ્રથમ સ્ફુરે છે; ચાપાનેરની પડતી, સોમનાથનો નાશ અને ગુજરાત પર અલાઉદ્દીનની ચઢાઈ. એ ત્રણમાથી ગુજરાતના છેલ્લા રાજા કર્ણ વાઘેલાની કથાને એમણે પસંદ કરી. ‘કરણુવેલો’ની વસ્તુસંકલના માટે કહેવાયું છે કે, “.....તે ઘણી જ ખૂબીથી કરવામાં આવેલી છે. આમાં આવશ્યકતાનો અભાવ કદી પણ બેવામાં આવતો નથી. એક વિષય ઉપરથી બીજામાં જે અવસ્થાન્તર પ્રાપ્ત થાય છે, તે પણ સ્વાભાવિક રીતે; આવશ્યકતાના ન્યાય પ્રમાણે આવતું જાય છે.” નવલકથામાં જે વાતાવરણનિરૂપણ લેખકે કર્યું છે તે તત્કાલીન સૂરતના સ્થળકાળ, સૂરતી લોકસમાજની ઉત્સવરસિકતા, કલાપ્રીતિ, વગેરેને લક્ષમાં રાખી કર્યું છે. ‘કરણુવેલો’માંની પાટણ નગરીનું વ્યક્તિત્વ નંદશંકરના જમાનાના સૂરતની ઘણી બધી લાક્ષણિકતાઓથી ખાધવામાં આવ્યું છે. “.....એટલે વિક્રમની વીસમી સદીની પહેલી પચીસી સમયનું સૂરત એ જ એના કેટલાક જવાતુક્ત તત્વોનું નિર્માણ કરનારી ભૂમિ. ‘કરણુવેલો’ ને એના કેટલાંક મુખ્ય લક્ષણો સૂરતે જ આપ્યા છે.”^૧

નંદશંકરની નવલકથાનું સંવિધાન શિથિલ છે તે એમાં ઉત્કટ રીતે અસિન્ધુ થયેલા સુધારક અને વિચારક નંદશંકરના વ્યક્તિત્વે કલાકાર નંદશંકર ઉપર કરેલા આક્રમણને કારણે. ઇતિહાસ, ભૂગોળ, ચિત્રશાસ્ત્ર, નીતિશાસ્ત્ર, ધર્મવિચાર, સામાજિક રીતરિવાજો, રાજકીય પરિસ્થિતિ, વગેરે ઉપરના નંદશંકરના વિચારો ઇ.નું સારણ નવલકથાના વસ્તુપ્રવાહને અવરોધનારું અને નિબંધાત્મક કે વિવરણાત્મક લાગે છે. તેમ છતાં નવલકથાના આ અંશોએ સંસ્કાર-

શિક્ષણ આપીને તે કાળના અધોદશામાં સળડતા સમાજને ઘણું માર્ગદર્શન આપ્યું છે તે નિશ્ચિત.

આ નવલકથાનું અવિસ્મરણીય પાસું તેનાં વર્ણનો છે. સ્થળ, સમય, પાત્ર, પ્રસંગ અને પરિસ્થિતિનાં આલેખનમાં નંદશંકરની ગદ્યશૈલી અનોખું પોત પ્રગટ કરે છે. ‘કરણુલેલા’ની મહત્તાનું એક મુખ્ય કારણ તેની ગારવભરી છટાદાર ભાષાશૈલી છે. એ શૈલી બર્ક, ગિબ્બન, હેલમ અને મેકોલે જેવા સમર્થ ગદ્યસર્જકોના નંદશંકરે કરેલા સ્વાધ્યાયની મહેક પ્રગટાવે છે; એમાં ય મેકોલેની મોંઢિની નંદશંકરને સૌથી વિશેષ હતી તેથી તે શૈલીને મેકોલેના ગદ્યને વધુમાં વધુ પુટ ચઢ્યો છે. “અદ્ભુત વર્ણનશક્તિ, રંગદીપ્તિથી ચમકતી ચિત્રાત્મકતા, ભાષાનો અંજળ વેગવંતો પ્રવાહ,” નંદશંકરે પ્રાપ્ત કર્યાં તે મેકોલેના જ એમના ચિત્ત ઉપર દઢ થયેલા સંસ્કારોનું કારણ.

આ નવલકથાને સર્જક નંદશંકરનો નહિ તેટલો અધ્યાસી જ્ઞાનપિપાસુ પંડિત નંદશંકરનો લાભ મળ્યો છે. અને તે એટલે સુધી કે “નંદશંકરે પોતાના વિશાળ વાંચનમાંથી બાદશાહી ધૂંટ ચલાવી છે” એમ કહેવા સુધી વિવેચકો બચે છે. “આછી સર્જનશક્તિ પણ સૂક્ષ્મ અવલોકનશક્તિવાળા, સાચા નિસર્ગાનુસારી અને શુદ્ધ નીતિપ્રેમી એવા એક વિદ્વાન ચિંતકની આ કૃતિ”^૧ સંવિધાનની સુઅધિતતા, કલાત્મકતા અને વિવેકની દૃષ્ટિએ તપાસતાં ઘણી શિથિલતા દર્શાવે છે. ઐતિહાસિક નવલકથા તરીકે પણ એ ઊંચા સ્થાનની અધિકારી છે એવું પણ ન કહી શકાય. તેમ છતાં રિચર્ડ-સનની ‘પેમિલા’એ જેમ અંગ્રેજી ભાષામાં શંક પ્રવર્તીવેલો, તેમ નંદશંકરના આ ‘કરણુલેલા’એ ગુજરાતી ભાષામાં શંક પ્રવર્તીવ્યો છે.....નંદશંકરે પહેલે જ સપાટે આકર્ષક વાર્તા લખીને ગુજરાતી ભાષામાં નવલકથાને પ્રતિષ્ઠિત સ્થાને મૂકી દીધી એ એમની સેવા

જેવી તેવી નથી. એની સાથે ગુજરાતી ગદ્યના ભૂષણરૂપ છે. એના જેટલું ચિત્રાત્મક વૈવિધ્ય ગુજરાતના બહુ થોડા ગ્રંથો ખતાવી શકે તેમ છે.”^૧

‘કરણુલેલો’ ની રચના પછી ઐતિહાસિક નવલકથાના ક્ષેત્રે ૧૯ મી સદીના અંત સુધીમાં, આપણને લગભગ મૌલિક અને અનુદિત મળી પચીસેક જેટલી નવલકથાઓ મળે છે. મહીપતરામ રૂપરામ નીલકંઠે ‘વનરાજ આવડો’ (૧૮૮૧) અને ‘સુધરા જેસંગ’ (૧૮૮૦) જેવી કથાઓ નંદશંકરની કૃતિમાથી પ્રેરણા લઈને રચી. અર્વાચીન ગુજરાતી સાહિત્યના સુધારાયુગમાં સામાજિક નવલકથા કરતાં ઐતિહાસિક નવલકથા રચવા તરફ વધુ લેખકો વળેલા. ઇતિહાસ તરફ જોવાની તે લેખકોની દષ્ટિ પ્રશંસાપાત્ર છતાં અણુબંડ હતી. ‘વનરાજ આવડો’ અને ‘સુધરા જેસંગ’ જેવી વાર્તાઓમાં ‘ઇતિહાસ અને કલ્પનાના મિશ્રણ’ દ્વારા મહીપતરામે ચરિત્રસંકીર્તન કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. એમાં લેખકે કેટલાક સત્ય ઘટનાત્મક કિસ્સાઓને વણી લીધા છે તેથી નવલકથા કરતાં એનું હસ્તાવેશ સામગ્રીરૂપે મૂલ્ય ગણવું હોય તો ગણી શકાય. એ જ કાળ દરમિયાન આત્મારામ કેશવજી ત્રિવેદી કૃત ‘પૃથ્વીરાજ ચહુઆણુ’ (૧૮૯૬) મણિલાલ છબારામ ભટ્ટ કૃત ‘ઝાસીની રાણી’ (૧૮૯૭), વકીલ અમૃતલાલ કૃપાશંકર અને ડાહ્યાભાઈ પ્રભુરામ દવે કૃત ‘મહારાજા રાવનોદણુ’ (૧૮૯૭), જેવી વાર્તાઓ રચાઈ છે પણ તેમાંની એકે કૃતિ સ્વવિધાનનો સંસ્કાર ખતાવતી નથી અને કેવળ કૃતિના નાયકની આખ્યાનમક ગૌરવગાથા આલેખીને અટકી જાય છે.

“વિશુદ્ધ ઐતિહાસિક નવલકથા નહિ; પણ ઇતિહાસરંગી નવલકથા કે જેમાં ઇતિહાસની પછીત ઉપર અદ્ભુત રસમય કે સાંસારિક નવલકથાનું ચિત્રણ કરવામાં આવે છે, તે નવલકથા પણ

આજ સમયે લખાવા લાગેલી જણાય છે. એ નવલકથાનો સુંદર નમૂનો ‘મુદ્રા અને કુત્તીન’ (જહાંગીરજી તાક્ષીયારખાન : ૧૮૮૪) છે. મહેસુરના હિંદુ રાજાનો કાળ, હૈદર-ટીપુનો કાળ અને અંગ્રેજ સરકારનો રાજત્વકાળ એ ત્રણે કાળનું આલેખન એ કથામાં કલ્પિત પાત્રોના અને પ્રસંગોના સર્જન દ્વારા કરવામાં આવ્યું છે. એવી જ ખીજી નવલકથા ‘શિવાજીની સુરતની ઘૂંટ’ (ધમ્મચારામ સૂ. દેસાઈ : ૧૮૮૭) છે, જેમાં ઐતિહાસિક પ્રસંગની પછીત ઉપર એક સાંસારિક કથા રંગવામાં આવી છે.”^૧

ઓગણીસમીના અંત ભાગમાં એટલે કે સદીના છેલ્લા દસકામાં પરભાષામાંથી અનૂદિત થયેલી ઐતિહાસિક નવલકથાઓ આપણને ઠીકઠીક મળી છે. કરીમઅલી નાનજીઆણીની ‘કવેન્ડીન ડુર્વર્ડ’ (૧૮૮૧), જ. બે. મર્ઝબાનની ‘તારાખાઈ’ (૧૮૮૬), ગિરિજાશંકર દ્વિવેદીની ‘લાલન વેરાગણુ’ (૧૮૮૯), છગનલાલ મોદીની ‘ઈરાવતી’ (૧૮૮૮), નારાયણ હેમચંદ્રની ‘દુર્ગેશનંદિની’ (૧૮૮૯), અરદેશર કુંવરજીની ‘ટીપુ સુલતાન’ (૧૮૯૩), પેસ્તનજી સત્થાની ‘ચાંદખીખી’ (૧૮૯૪), ધમ્મચારામ દેસાઈની ‘દિલ્હી પર હલ્લો’ (૧૮૯૪), કૃષ્ણલાલ ઝવેરીની ‘ઔરંગઝેબ અને રાજપૂતો’ (૧૮૯૭), પ્રાણજીવન શાસ્ત્રીની ‘હેસ્ટોંગ્સની સોટી’ (૧૮૯૯)-વગેરે અંગ્રેજી અને ખંગાળી નવલકથાસાહિત્યમાંથી ભાષાન્તરિત થઈને આવેલી નવલકથાઓ છે. અંગ્રેજીના વોલ્ટર સ્કોટ અને મેકોઝ ટેલર તથા ખંગાળીના બંકિમચંદ્ર ચટ્ટોપાધ્યાય અને રમેશચંદ્ર દત્તની કૃતિઓએ ગુજરાતી અનુવાદકોને તે અરસામાં ઠીક ઠીક આકર્ષ્યા હતા. વળી ૧૮૯૧ના વર્ષથી ‘ગુજરાતી’ પત્રે પોતાના આહ્વાને વાર્ષિક ભેટપુસ્તકો રૂપે ઐતિહાસિક નવલકથાઓ પહોંચાડવાનો શિરસ્તો પાડ્યો તેનાથી પણ ઘણા લેખકોએ નવલકથાના પ્રકાર

ઉપર ધ્યાન કેન્દ્રિત કર્યું. “‘ગુજરાતી’ પત્રની ઐતિહાસિક નવલ-કથાઓએ વાચનનો જે રસ અને લેખનનો ઉત્સાહ જાગ્રત કર્યો તેથી નવલકથાસાહિત્યમાં ઐતિહાસિક નવલકથાઓનો સારા પ્રમાણમાં ઉમેરો થયો છે.....જે કાળમાં પોતાના પૂર્વજો અનેકવિધ પરાક્રમે ઠરી ગયા, તે કાળના વાતાવરણનું સ્વેદન કરીને થોડો સમય પોતાને ધન્ય માનવાની મનુષ્યની સ્વાભાવિક વૃત્તિને સંતોષનારી આપણી પ્રારંભિક ઐતિહાસિક નવલકથાઓ હતી.”

‘કરણદેવો’ પ્રગટ થઈ એ જ અરસામાં ‘સાસુ વહુની લડાઈ’ (મહીપતરામ નીલકંઠ : ૧૮૮૬), ‘અંધેરી નગરીનો ગર્ધવસેન’ (હરગોવિંદદાસ કાટાવાળા : ૧૮૭૯), ‘રૂઢિ અને ખુદીની કથા’ (કેશવલાલ પરીખ), ‘હિન્દ અને બ્રિટાનિયા’ (ઇ. સૂ. દેસાઈ : ૧૮૮૫), ‘ગંગા-એક ગુર્જર વાર્તા’ (ઇ. સૂ. દેસાઈ) વગેરે જેવી સામાજિક, કાલ્પનિક કે ઐતિહાસિક કથાવસ્તુવાળી વાર્તાઓ સર્જાઈ હતી. ‘સાસુ વહુની લડાઈ’ તો એના સુખોદ અને રમૂજ સહિત, વાર્તારૂપે ખરી ‘છળી’ છે. સુધારક મહીપતરામે એમાં તત્કાલીન ગુજરાતના સામાજિક દુષણોનું વર્ણન આપ્યું છે એ વાર્તા નવલકથા તરીકે કોઈ પણ રીતે નોંધપાત્ર નથી. “અંધેરી નગરીનો ગર્ધવસેન” માં ભાષા અશુદ્ધ છે, વાક્યરચના કૃત્રિમ છે. હંગમડા વગરનું પાત્રલેખન અને એક કરતાં વધુ કથાઓનો શંભુમેળો છે, પણ આ નવલકથાનું ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ મહત્ત્વ એટલું છે કે, “દેશી રાજ્યોમાં કેવું અંધેર ચાલે છે, કેવી ખટપટો થાય છે, કેવા અધમ મનુષ્યોના હાથમાં રાજવહીવટ હોય છે, તથા તે સુધારવા માટે શું કરવું જોઈએ, એ જાતનો વિચાર ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ પહેલા આ નવલકથામાં પ્રથમ જ વાર આવ્યો છેઆમ સરસ્વતીચંદ્રની પૂર્વ ભૂમિકા તૈયાર થઈ શકે એવી જુદા

આજ સમયે લખાવા લાગેલી જણાય છે. એ નવલકથાનો સુંદર નમૂનો ‘મુદ્રા અને કુક્ષીન’ (જહાંગીરજી તાલીયારખાન : ૧૮૮૪) છે. મહેસુરના હિંદુ રાજાનો કાળ, હૈદર-ટીપુનો કાળ અને અંગ્રેજ સરકારનો રાજત્વકાળ એ ત્રણે કાળનું આલેખન એ કથામાં કલ્પિત પાત્રોના અને પ્રસંગોના સર્જન દ્વારા કરવામાં આવ્યું છે. એવી જ ખીજ નવલકથા ‘શિવાજીની સુરતની ઘૂંટ’ (છઞ્છારામ સૂ. દેસાઈ : ૧૮૮૭) છે, જેમાં ઐતિહાસિક પ્રસંગની પછીત ઉપર એક સાંસારિક કથા રંગવામાં આવી છે.”

ઐગણીસમીના અંત સાગમાં એટલે કે સદીના છેલ્લા દસકામાં પરલાપામાંથી અનૂદિત થયેલી ઐતિહાસિક નવલકથાઓ આપણને ઠીકઠીક મળી છે. કરીમઅલી નાનજીઆણીની ‘કવેન્ડીન ડુવર્ડ’ (૧૮૮૧), જ. બે. મર્ઝખાનની ‘તારાખાઈ’ (૧૮૮૬), ગિરિજાશંકર દ્વિવેદીની ‘લાલન વેરાગણ’ (૧૮૮૯), છગનલાલ મોદીની ‘ઈરાવતી’ (૧૮૮૮), નારાયણ હેમચંદ્રની ‘કુર્ગેશનંદિની’ (૧૮૮૯), અરહેશર કુંવરજીની ‘ટીપુ સુલતાન’ (૧૮૯૩), પેસ્તનજી સત્થાની ‘ચાંદખીખી’ (૧૮૯૪), છઞ્છારામ દેસાઈની ‘દિલ્હી પર હલ્લો’ (૧૮૯૪), કૃષ્ણલાલ ઝવેરીની ‘ઔરંગઝેબ અને રાજપૂતો’ (૧૮૯૭), પ્રાણજીવન શાસ્ત્રીની ‘હેસ્ટીંગ્સની સૌદી’ (૧૮૯૯)-વગેરે અંગ્રેજી અને બંગાળી નવલકથાસાહિત્યમાંથી લાપાન્તરિત થઈને આવેલી નવલકથાઓ છે. અંગ્રેજીના વોલ્ટર સ્કોટ અને મેકોઝ ટેલર તથા બંગાળીના બંકિમચંદ્ર ચટ્ટોપાધ્યાય અને રમેશચંદ્ર દત્તની કૃતિઓએ ગુજરાતી અનુવાદકોને તે અરસામાં ઠીક ઠીક આકર્ષ્યા હતા. વળી ૧૮૯૧ના વર્ષથી ‘ગુજરાતી’ પત્રે પોતાના ગ્રાહકોને વાર્ષિક ભેટપુસ્તકો રૂપે ઐતિહાસિક નવલકથાઓ પહોંચાડવાનો શિરસ્તો પાડ્યો તેનાથી પણ ઘણા લેખકોએ નવલકથાના પ્રકાર

કિપર ધ્યાન કેન્દ્રિત થયું. “ ‘ગુજરાતી’ પત્રની ઐતિહાસિક નવલ-
કથાઓએ વાચનનો જે રસ અને લેખનનો ઉત્સાહ જાગ્રત કર્યો તેથી
નવલકથાસાહિત્યમાં ઐતિહાસિક નવલકથાઓનો સારા પ્રમાણમાં
ઉમેરો થયો છે.....જે કાળમાં પોતાના પૂર્વજો અનેકવિધ પરાક્રમો
કરી ગયા, તે કાળના વાતાવરણનું સવેદન કરીને થોડો સમય
પોતાને ધન્ય માનવાની મનુષ્યની સ્વાભાવિક વૃત્તિને સંતોષનારી
આપણી પ્રારંભિક ઐતિહાસિક નવલકથાઓ હતી.”^૧

‘કરણદેસો’ પ્રગટ થઈ એ જ અરસામાં ‘સાસુ વહુની લડાઈ’
(મહીપતરામ નીલકંઠ : ૧૮૮૬), ‘અંધેરી નગરીનો ગર્ધવસેન’
(હરગોવિંદદાસ કાટાવાળા : ૧૮૭૬), ‘હિંદ અને ગુર્જિની કથા’
(કેશવલાલ પરીખ), ‘હિન્દ અને બ્રિટાનિયા’ (ઇ. સૂ. દેસાઈ :
૧૮૮૫), ‘ગંગા-એક ગુર્જર વાર્તા’ (ઇ. સૂ. દેસાઈ) વગેરે જેવી
સામાજિક, કાદ્યનિક કે ઐતિહાસિક કથાવસ્તુવાળી વાર્તાઓ
સર્જાઈ હતી. ‘સાસુ વહુની લડાઈ’ તો એના સુધોષ અને રમૂજ
સહિત, વાર્તારૂપે ખરી ‘છબી’ છે. સુધારક મહીપતરામે એમાં
તત્કાલીન ગુજરાતનાં સામાજિક દુષણોનું વર્ણન આપ્યું છે. એ
વાર્તા નવલકથા તરીકે કોઈ પણ રીતે નોંધપાત્ર નથી. “અંધેરી
નગરીનો ગર્ધવસેન” માં ભાષા અશુદ્ધ છે, વાક્યરચના કૃત્રિમ છે.
હંગમડા વગરનું પાત્રલેખન અને એક કરતા વધુ કથાઓનો
શંભુમેળો છે, પણ આ નવલકથાનું ઐતિહાસિક દષ્ટિએ મહત્ત્વ
એટલું છે કે, “દેશી રાજ્યોમાં કેવું અંધેર ચાલે છે, કેવી ખટપટો
થાય છે, કેવા અધમ મનુષ્યોના હાથમાં રાજવહીવટ હોય છે,
તથા તે સુધારવા માટે શું કરવું જોઈએ, એ જાતનો વિચાર
‘સરસ્વતીચંદ્ર’ પહેલા આ નવલકથામાં પ્રથમ જ વાર આવ્યો છે ..
...આમ સરસ્વતીચંદ્રની પૂર્વ ભૂમિકા તૈયાર થઈ શકે એવી જુદા

૧ સુનીલાલ વર્ધમાન શાહ.

જુદા પ્રકારની નવલકથાઓ ૧૮૮૭ના વર્ષ સુધીમાં આપણે ત્યાં સર્જાઈ ચૂકી હતી. એ છૂટક છૂટક પ્રયાસોની પરાકાષ્ઠા આપણને ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ માં મળે છે.^૧

૧૮૮૭નું વર્ષ ગુજરાતી સાહિત્યના ઇતિહાસમાં ઘણું મહત્વનું છે. એક બાજુ નરસિંહરાવની ‘કુસુમમાળા’ કવિતાના ક્ષેત્રમાં નવું પ્રસ્થાન આરંભે છે તો બીજી બાજુ ગોવર્ધનરામની ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ ભા. ૧ નવલકથા એ ક્ષેત્રમાં નવું પ્રસ્થાન કરે છે. ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ પ્રગટ થતાં ગુજરાતી નવલકથા એના પૂર્ણ સ્વરૂપમાં આવી. એ શ્રંથનો પહેલો ભાગ પ્રગટ થયો ત્યારે નવલરામ વિદ્યમાન હતા અને એમની આકરી કસોટીમાંથી આ શ્રંથ પાર જીત્યો. એના ચાર ભાગોને પ્રગટ થયાને આજે પચાસ ઉપર વર્ષો વીતી ગયાં છે છતાં વિવેચકો એની પ્રશંસા કરતા રહ્યા છે અને એ શ્રંથને જગતભરની શ્રેષ્ઠ નવલકથામાં સ્થાન આપતા રહ્યા છે. એનું વિવેચન કરતાં કોઈ વિવેચકે એને ‘બૃહન્નવલ’ કહી છે, કોઈએ એને ‘પંડિતયુગનું મહાકાવ્ય’ કહી છે તો વળી કોઈએ એને ‘પુરાણનું બિરુદ પણ આપ્યું’ છે. આ બધાનું કારણ એ છે કે ગોવર્ધનરામે જૂની વાર્તાઓમાં આવતા કૌતુકરાગી પ્રેમના વસ્તુને નવું રહસ્ય આપી પોતાના સમયના સંદર્ભમાં પ્રયોજ્યું છે.

ગોવર્ધનરામના ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ પહેલાં પણ વાર્તાઓ લખાઈ હતી પણ તે બધીમાં જીવંત પાત્રલેખન જેવું કશું નહોતું. વાચકના ચિત્તમાં આકૃતિ ધારણ કરીને ખડાં થઈ જાય એવાં પાત્રો પહેલપહેલાં ગોવર્ધનરામને હાથે ‘સરસ્વતીચંદ્ર’માં સર્જાય છે. ‘સરસ્વતીચંદ્ર’નો પહેલો શ્રંથ બહાર પડતાં જ એણે ગુજરાતી વાચકોનાં ચિત્તને ઉત્તેજી સરસ્વતીચંદ્ર અને કુસુમસુંદરીના ભાવિ

માટે આતુરતાપૂર્વક રાહ બેતાં કરી દીધા. અત્યાર સુધી નવલકથાઓ કેવળ મનોરંજન ખાતર જ લખાતી હતી પરંતુ ગોવર્ધનરામનું ધ્યેય કેવળ મનોરંજન આપે એવી નવલકથા લખવાનું નહોતું. એમને તો પોતે જે કંઈ સમાજ, ધર્મ, રાજકારણ સંસ્કૃતિ વિશે વિચાર્યું હતું તે રજૂ કર્યું હતું. આ બધું બે નિબંધ દ્વારા રજૂ કરવામા આવે તો તે વિશાળ જનમુદાય સુધી પહોંચે નહિ એમ માની એમણે એ બધાને નવલકથાના આકાર આપ્યો. એમનો સમય એ જુદી જુદી સંસ્કૃતિઓના સંઘર્ષનો સમય હતો. ભારત આ સંઘર્ષ અને સંક્રાન્તિના કાળમાંથી પસાર થઈ રહ્યું હતું. એમને આ સંઘર્ષમા ભારતની સંસ્કૃતિનું મૂલ્યાંકન કરી પલટાતી જતી પરિસ્થિતિમા તેનું મહત્ત્વ અને ભારતીય જીવનના પુનરુદ્ધારનો માર્ગ સૂચવવો હતો. આ દર્શન માટેની કાર્યભૂમિ તરીકે એમણે ગુજરાત અને ગુજરાતી જીવનને પસંદ કર્યું. પોતાના વિવિધ પાત્રો અને પ્રસંગો દ્વારા સંસ્કૃતિ, ધર્મ, સમાજ, કેળવણી, રાજકારણ છં વિશે ચિંતન કરી મનુષ્યના હૃદયને વક્ષોવી નાખતા પ્રેમ અને કામના ભાવોની મીમાંસા કરી. આમ કરતાં એમણે ‘સરસ્વતીચંદ્ર’માં ગુજરાતી ઘરસંસારને ખડો કરી દીધો. ‘કરણવેણી’મા નંદશંકરે પરોક્ષ રીતે પોતાના સમયનું વાતાવરણ ગોઠવ્યું પણ ગોવર્ધનરામ તો પોતાના વસ્તુને પોતાના સમયની પરિસ્થિતિના સંદર્ભમાં ગોઠવીને તેને સાચા અર્થમાં સામાજિક નવલકથાનું રહસ્ય અર્પે છે. ગોવર્ધનરામનો હેતુ પોતાના યુગને પોતાની નવલકથા દ્વારા કથોક સંદેશો આપવાનો હોવાથી પોતાની નવલકથા માટે એમને આયોજન, શૈલી અને પાત્રલેખનમાં ઘણા નવીન ફેરફારો કરવા પડ્યા. અને આ નવીનતા જ ગુજરાતી નવલકથાને માટે નવીન દિશા ઉઘાડે છે.

પ્રથમ તો એમને પોતાના હેતુને સિદ્ધ કરવા નવલકથા વસ્તુને વિશાળ ફલક ઉપર નિરૂપી ચાર ભાગોમાં વહેંચી .

જેરશોરથી કરતા હતા અને બીજી બાજુ સંરક્ષકો આપણું જ બધું સારું બીજું બધું ખોટું એવું આશ્વર્યપૂર્વક પ્રજોધતા હતા એ યુગમાં તટસ્થ વૃત્તિ અને તોલનબુદ્ધિ રાખી વિવેક કરવાનું કામ કપરું હતું અને ગોવર્ધનરામે એ કપરું કામ પાર પાડ્યું. ગોવર્ધનરામને સનાતની તરીકે કેટલાકે ઓળખાવ્યા છે. પરંતુ ગોવર્ધનરામ જે અર્થમાં એ શબ્દ વપરાય છે તે અર્થમાં સનાતની નહોતા તેમ એ ઉદામવાદી સુધારક પણ નહોતા. એમને એવો સુધારો માન્ય હતો જે આપણી સંસ્કૃતિ અને આપણા દેશની પ્રજાલોકને અનુરૂપ હોય. માટે જ ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ને સંસ્કૃતિના સમન્વયની કથા તરીકે ઓળખવામાં આવે છે.

આપણી નવલકથાઓમાં મનોવિશ્લેષણ (Psycho-analysis) હજી હમણા દેખાય છે. પણ મનોવિશ્લેષણને આશ્રય પણ ગોવર્ધનરામ ‘સરસ્વતીચંદ્ર’માં લઈ એ દિશામાં પહેલ કરે છે. આ નવલકથાઓમાં આવતા પ્રેમ અને કામ જેવા પ્રશ્નોને તેઓ માનસિક રહસ્ય અર્થે તે દષ્ટિએ તેની ચર્ચા કરે છે. આવા કોયડાઓ રજૂ કરવામાં જેમ એમની નવીનતા છે તેમ જુદા જુદા પાત્રો પાસે ચર્ચા કરાવી બીજા પાત્ર વિશે અભિપ્રાયો ઉચ્ચારાવી પાત્રનું વ્યક્તિત્વ છતું કરવાની એમણે આ ગ્રંથમાં કરેલી યોજના પણ નવીન છે. ‘સરસ્વતીચંદ્ર’એ આ બધી પદ્ધતિઓને દાખલ કરતી પ્રારંભિક નવલકથા છે એટલે આધુનિક નવલકથાઓમાં જરાય ન આવતા અને નવલકથાની મર્યાદાઉપ ગણાતા, વાચકને સીધું ઉદ્દોષન કરવા જેવાં લક્ષણો એમાં આવે તો તે ક્ષતિકર ગણાવાને બદલે સ્વાભાવિક ગણાવા જોઈએ. આમ છતાં જે મર્યાદા એમની પુરોગામી નવલકથાઓને નડતી હતી તે મર્યાદાઓ તો ગોવર્ધનરામે એકદમ નિવારી દીધી. એમના પુરોગામી વાર્તાકારો પોતાની વાર્તાઓમાં વચમાં આવી સીધો ઉપદેશ આપવા બેસી જતા. ગોવર્ધનરામ કદી પોતાની વાર્તામાં વચમાં આવી સીધો

પડે છે. આ આયોજનમાં પોતાના ધ્યેયને સિદ્ધ કરવા સરસ્વતીચંદ્ર અને કુમુદસુંદરીની મુખ્ય કથાની સમાન્તર બીજી અનેક ગૌણ કથાઓ ચલાવવી પડે છે. આ કામને કલાત્મક રીતે પાર પાડવા સર્જક પાસે મોટી શક્તિની અપેક્ષા રહે છે અને એ શક્તિ ગોવર્ધનરામમાં છે. હજી તો ગુજરાતી નવલકથા પગભર થઈ નહોતી ત્યાં ગોવર્ધનરામે મૌલિક રીતે દાખવેલી આ શક્તિ અને મેળવેલી સિદ્ધિ ઇતિહાસમાં અદ્ભુત ગણાય એવી છે. ગોવર્ધનરામે ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ના સર્જનને પોતાના જીવનનું ધર્મકાર્ય બનાવ્યું અને તે પાછળ પોતાના જીવનની બધી જ પ્રવૃત્તિઓને કેન્દ્રિત કરી. ગોવર્ધનરામને એક જ નવલકથામાં પોતાના સમયને મૂંઝવતા પ્રશ્નોને રજૂ કરવાની ઈચ્છા હોવાથી એમને નવલકથામાં વિવિધ સાધનોની મદદ લેવી પડે છે. આ સાધનોમાં વચ્ચમાં આવતું લેખકનું ચિંતન, પાત્રોના વાર્તાલાપોમાં ચાલતી ચર્ચાઓ, તેમની વચ્ચે આપણે થતા પત્રો અને તે ઉપરાંત તેમને સ્વપ્નામાં થતાં ભાવનાદર્શનો અને તેમની સ્વગતોક્તિઓ મહત્વનાં છે. આ બધું તેમની પુરોગામી નવલકથાઓમાં નહોતું. એ બધું તો ગોવર્ધનરામને હાથે પહેલીવાર જ નવલકથામાં યોગ્ય છે.

જે નવલકથાનો હેતુ આટલો વિશાળ હોય એ નવલકથાને આપણે સ્વરૂપ અને આકારના સામાન્ય માપદંડથી ન માપી શકીએ એ સ્વાભાવિક છે. ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ના ચારે ભાગમાં સ્વતંત્ર રીતે એકાદ કથાનું નિરૂપણ થયેલું છે છતાં ચારે ભાગને સાથે લઈએ તો જ એનું આંતરિક રહસ્ય આપણે પામી શકીએ. આ રહસ્યને સમજવા માટે લેખકે એની પાછળ જે દષ્ટિ રાખી છે તે દષ્ટિ સમજવી બેઠે છે. સંસ્કૃતિ સમન્વયની નક્કી કરેલી દષ્ટિને બે વાચક સમજી શકે તો જ ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ની પાછળ રહેલા રહસ્યને સમજી શકે. જે યુગમાં એક બાજુ ઉદામવાદી સુધારકો બધું પશ્ચિમનું જ સારું અને આપણું બધું ખોટું એવી બ્રામઠ હિમાયતો

જેરશોરથી કરતા હતા અને બીજી બાજુ સંરક્ષકો આપણું જ બધું સારું બીજું બધું જોડું એવું આગ્રહપૂર્વક પ્રત્યોધતા હતા એ યુગમાં તટસ્થ વૃત્તિ અને તોલનશુદ્ધિ રાખી વિવેક કરવાનું કામ કપરું હતું અને ગોવર્ધનરામે એ કપરું કામ પાર પાડ્યું. ગોવર્ધનરામને સનાતની તરીકે કેટલાકે ઓળખાવ્યા છે, પરંતુ ગોવર્ધનરામ જે અર્થમાં એ શબ્દ વપરાય છે તે અર્થમાં સનાતની નહોતા તેમ એ ઉદામવાદી સુધારક પણ નહોતા. એમને એવો સુધારો માન્ય હતો જે આપણી સંસ્કૃતિ અને આપણા દેશની પ્રણાલિકાને અનુરૂપ હોય. માટે જ ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ને સંસ્કૃતિના સમન્વયની કથા તરીકે ઓળખવામાં આવે છે.

આપણી નવલકથાઓમાં મનોવિશ્લેષણ (Psychoanalysis) હજી હમણા દેખાય છે. પણ મનોવિશ્લેષણનો આશ્રય પણ ગોવર્ધનરામ ‘સરસ્વતીચંદ્ર’માં લઈ એ દિશામાં પહેલ કરે છે. આ નવલકથાઓમાં આવતા પ્રેમ અને કામ જેવા પ્રશ્નોને તેઓ માનસિક રહસ્ય અર્પી તે દષ્ટિએ તેની ચર્ચા કરે છે. આવા કાચકાઓ રજૂ કરવામાં જેમ એમની નવીનતા છે તેમ જુદાં જુદા પાત્રો પાસે ચર્ચા કરાવી બીજા પાત્ર વિશે અભિપ્રાયો ઉચ્ચારાવી પાત્રનું વ્યક્તિત્વ છતું કરવાની એમણે આ ગ્રંથમાં કરેલી યોજના પણ નવીન છે. ‘સરસ્વતીચંદ્ર’એ આ બધી પદ્ધતિઓને દાખલ કરતી પ્રારંભિક નવલકથા છે એટલે આધુનિક નવલકથાઓમાં જરાય ન આવતા અને નવલકથાની મર્યાદાએ ગણાતા, વાચકને સીધું ઉદ્દેશોધન કરવા જેવાં લક્ષણો એમાં આવે તો તે ક્ષતિકર ગણાવાને બદલે સ્વાભાવિક ગણાવા જોઈએ. આમ છતાં જે મર્યાદા એમની પુરોગામી નવલકથાઓને નડતી હતી તે મર્યાદાઓ તો ગોવર્ધનરામે એકદમ નિવારી દીધી. એમના પુરોગામી વાર્તાકારો પોતાની વાર્તાઓમાં વચમાં આવી સીધો ઉપદેશ આપવા બેસી જતા. ગોવર્ધનરામ કદી પોતાની વાર્તામાં વચમાં આવી સી

ઉપદેશ આપતા નથી. એમનાં મન્તવ્યોનું સૂચન જ પાત્રોની ચર્ચા દ્વારા જાણી શકાય છે. ગુજરાતી નવલકથાના પ્રસ્થાનમાં આ એ મહત્વની પ્રગતિ ગણાવી જોઈએ. જે કે પોતાનાં પાત્રોનાં મંથનનું દર્શન કરાવવા માટે એમની પાસે સ્વગતોક્તિઓ, અને કવચિત્ વિચિત્ર લાગે એવાં સ્વપ્નદર્શનો સિવાય બીજાં સાધનો નથી. છતાં ‘સરસ્વતીચંદ્ર’નું વસ્તુ એના હાઈમાં રહેલું રહસ્ય, એની ભવ્ય શૈલી, જીવંતતાના સ્પર્શવાળાં પાત્રો અને તેનાં સંવેદનશીલ રહસ્યો, એ બધાંની પાછળ રહેલી યુગની પરિસ્થિતિની અને પુરુષાર્થની ભાવનાની ભવ્યતા ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ને અજોડ નવલકથાનું બિરુદ અર્પી ગુજરાતી સાહિત્યના ઇતિહાસમાં મહત્વના માર્ગસૂચક સ્તંભ તરીકે ઠેરવે છે.

‘સરસ્વતીચંદ્ર’ના સર્જન પછી એની અસર એની અનુગામી નવલકથાઓ ઉપર ઘેરી રહી. ગોવર્ધનરામના અનુગામી અને મુનશીના પુરોગામી લેખકોમાં ભોગીન્દ્રરાવ દીવેટિયાનું નામ આગળ પડતું છે. સમાજસુધારાને હેતુ તરીકે અપનાવી ભોગીન્દ્રરાવ દીવેટિયાએ ઘણી નવલકથાઓ લખી. રમણલાલ દેસાઈ અને એમની વાર્તાઓમાં ઘણું સામ્ય જોવા મળે છે. મુનશીના પુરોગામી લેખકોમાં એ ઘણા લોકપ્રિય બન્યા હતા. પોતાના સમયના પ્રશ્નને એમણે નવલકથાઓમાં પહેલીવાર ગૂંથ્યા. એમનાં પાત્રો અને પ્રસંગો ઉપલા વર્ગના જીવનમાંથી જ આવતાં. નવલકથાની માંગ વધતાં અનુવાદો કરવા તરફ પણ એ વળ્યા. એમાં એમની શક્તિને સહન પણ કરવું પડ્યું જે કે એમની પાત્રલેખનની શક્તિ સામાન્ય અને વસ્તુગૂંથણી શિથિલ જણાય છે. એમની નવલકથાઓના વિષયોમાં પણ એકતાનતા દેખાય છે. ‘ઉષાકાન્ત’ એમની અત્યંત લોકપ્રિય થયેલી કૃતિ છે. તે ઉપરાંત ‘મૃદુલા’, ‘મોહિની’, ‘સોલિસીટર’, ‘આસીસ્ટન્ટ કલેક્ટર’, ‘લગ્ન : સ્નેહ કે મોહ’, ‘હોળી કે

દિવાળી', 'સિતારનો શોખ'; 'તરલા'; 'અબમીલ' જેવી અનેક નવલો તેમના તરફથી મળી છે.

લગભગ ૧૯૦૮ના અરસામાં અમદાવાદમાં એક “બંધુ સમાજ” નામની સંસ્થા સ્થાપિત કરાઈ હતી. એ સંસ્થાએ ‘સુદરીસુખોદ’ નામનું એક માસિક પત્ર શરૂ કર્યું. એ માસિકના લેખકવૃન્દમાં ભોગીન્દ્રરાવ ઉપરાંત રામમોહન રાય જસવંતરાય દેસાઈ, શિવભાઈ દુરઠાણ, ડાહ્યાભાઈ લ. પટેલ, શંકરરાય સૈયદ વગેરે હતા. રામ-મોહનરાયરચિત ‘યોગિની’ નામની નવલકથામાં સ્ત્રીઓના જીવનને લગતી સમસ્યાઓની વિચારણા છે. દુરઠાણે ‘અલક્ષ્ય જ્યોતિ’ અને ‘પદ્મનાભ’ જેવી નવલો આપી છે. ન્હાનાલાલ પહેલા આત્મલગ્નની ચર્ચા શ્રી. દુરઠાણે ‘અલક્ષ્ય જ્યોતિ’માં કરી હોવાનું મળે છે. આ ગાળાના નવલકથાલેખકોમાં સંખ્યાદૃષ્ટિએ માતબર ગણી શકાય તેવા લેખક નારાયણ વસનજી ઠક્કુર છે. ‘ગુજરાતી’ પત્રનાં વાર્ષિક ભેટ પુસ્તકોરૂપે એમની મોટા ભાગની નવલો સર્જાઈ છે. શ્રી. યુ. વ. શાહે અવલોક્યું છે કે, “ઠક્કુર નારાયણ વિસનજીની ઐતિહાસિક નવલકથાઓમાં સમયની, પ્રદેશની અને પ્રસંગોની બહુવિધતા છે. તેમણે રાજસ્થાનના, ઉત્તર હિંદના, સિંધના, કચ્છના, ગુજરાતના, બંગાળના અને મહારાષ્ટ્રના ઇતિહાસની નવલકથાઓ લખી છે. ઇતિહાસના તે સારા અભ્યાસી હતા.....તેમની નવલકથાઓ ઇતિહાસને વફાદાર રહેવા માટે બાણીતી થયેલી છે; કારણકે ઇતિહાસ-પ્રસંગો જેવા મળે તેવા જ કથામાં ઉતારવામાં ઐતિહાસિક નવલ-કથાની સફળતા રહેલી છે એવો એમનો દૃઢ અભિપ્રાય હતો. નવલ-કથાલેખનની તેમની શૈલી સ્કોટને બહુધા મળતી હતી. સ્કોટની પેઠે જ તે પ્રત્યેક પ્રકરણને મથાળે પ્રકરણના ધ્વનિને અનુરૂપ અંગ્રેજી, સંસ્કૃત કે ઉર્દૂ કાવ્યમુક્તક મૂકતા અને સ્કોટની પેઠે જ તે

પાત્ર, સ્થળ, સમય કે પ્રસંગનું વિસ્તૃત વર્ણન કરતા.....તેને પરિણામે તે વર્ણનો નિરર્થક લંબાણવાળાં અને નીરસ લાગતાં. પ્રભાતનું, સંધ્યાનું, વનપ્રદેશનું કે રાજસભાનું વર્ણન કરતાં તે કથામાંના વિશિષ્ટ પ્રસંગ ઉપર પ્રકાશ ફેંકવા પૂરતી તેની ઉપયોગિતા કરતાં વધુ આગળ વધી જતા, અને એ વર્ણનમાં પણ વાસ્તવિકતાનો ખ્યાલ રાખ્યા વિના, સંસ્કૃત સુભાષિતકારોનાં વર્ણનોની પેઠે બધીય અલંકારાવલિ ખાલી કરતા.....તેમણે વીસ પચીસ નવલકથાઓ રચી છે. તેમાંની કેટલીક અનૂદિત અને કેટલીક મૌલિક છે. ક્ષોદ્રપ્રિય નીવડેલી નવલકથાઓમાં ‘પ્લાસીનું યુદ્ધ’ (૧૯૦૫), ‘રઝિયા બેગમ’ (૧૯૦૭), ‘પદ્મિની’ (૧૯૧૦), ‘અનારકલી’ (૧૯૨૩) એ મુખ્ય છે.....ઠક્કર નારાયણનું પાત્રવિધાન બહુધા શાસ્ત્રીય ચોક્કસમાં જોડેલું હોય છે.....મનોવિજ્ઞાનની દૃષ્ટિએ વાસ્તવિક ક્ષેત્રમાં તેનું પાત્રોનું સ્વભાવલેખન તેમની કથાઓમાં ભાગ્યે જ બેવામાં આવે છે. રેનોલ્ડ્સની શૈલીના અનુકરણમાં તેમણે બીજી આવિષ્કારોનાં પ્રસંગચિત્રો પોતાની નવલકથાઓમાં વેધક રીતે લાવી વાચકોનું આકર્ષણ કરવા યત્ન કર્યો છે, પણ તેમાંનો હીન રસ વિવેચકોની ટીકાને પાત્ર બન્યો છે.....એકંદરે બેઈએ તો ઠક્કર નારાયણની ઐતિહાસિક નવલકથાઓનો પણ એક યુગ વર્તી ગયો એમ કહી શકાય.”^૧

નારાયણ હેમચંદ્ર આ ગાળામાં અનુવાદોની ઠીક ઠીક દહાણી કરે છે. ખંગાળી અને મરાઠી ભાષાઓની નવલકથાઓમાંથી અનૂદિત કરીને એમણે ઐતિહાસિક કથાવસ્તુવાળી અનેક નવલકથાઓ ગુજરાતને આપી છે. ‘જીવનસંધ્યા’, ‘જીવનપ્રભાત’, ‘રૂપનગરની રાજકુમારી’, ‘આનંદમઠ’, ‘વિષ્ણુ’ વગેરે એમનાં બાણીતાં ભાષાન્તરો છે. એ નવલકથાઓનો પણ પોતાનો જમાનો હતો. શ્રી.

મણિલાલ છળારામ ભટ્ટે પણ કેટલીક નવલકથાઓ આપી છે. જેમાં ‘ગાસીની રાણી’ (૧૯૦૧) અને ‘પૃથુરાજ’ (૧૯૧૮) એ જ કૃતિઓ ઉલ્લેખનીય છે. જાને કૃતિઓમાં ઇતિહાસકથા કરતાં મુખ્ય પાત્રોનું ચરિત્રદીર્ઘ ન વધારે ભાગ રોકે છે. વીરરસનિર્ભર એ કર્તાનું પ્રધાન ધ્યેય છે અને એ ધ્યેય એમણે વાર્તારસને ભોગે સિદ્ધ કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે.

આ સિવાય ખીજી ઉલ્લેખનીય નવલકથા ‘ભદ્રંભદ્ર’ છે. એના સર્જક ‘ડોન કવીઝોટ’ ઉપરથી પ્રેરણા મેળવી ભદ્રંભદ્રનું સર્જન કર્યું. ભદ્રંભદ્રનું પાત્ર આપણા સાહિત્યનું એક અમર પાત્ર ખની ગયું. સમાજસુધારાને માટે હાસ્યનો સામર્થ્યથી ઉપયોગ કરનાર નવલકથા પછી રમણભાઈ ખીજ છે. ‘ભદ્રંભદ્ર’ના પૂર્વભાગ જટલો એનો ઉત્તર ભાગ આકર્ષક બન્યો નથી. એ સમયના પ્રશ્નો આજે રહ્યા નથી છતાં એની આકર્ષકતા એટલી ને એટલી જ તીવ્ર રહી છે. આ નવલકથામાં સ્ત્રીપાત્રનો અભાવ એ પણ એની વિશિષ્ટતા ગણાય. સંપૂર્ણ હાસ્યરસની એ પહેલી જ નવલકથા છે. સ્વરૂપ, વિષય આદિની દૃષ્ટિએ એણે નવી જ ભાત પાડી છે.

‘ભદ્રંભદ્ર’ માટે શ્રી. વિ. ક. વૈદે લખ્યું છે કે, “‘ભદ્રંભદ્ર’ એટલે ગુજરાતી સર્જક પ્રતિભાની એક વિજયસિદ્ધિ, ગુજરાતી કટાક્ષ-કથનકલાની એક અમર કૃતિ..... ‘ભદ્રંભદ્ર’ નો રચનાકાળ ધ્યાનમાં લેતાં એમ લાગ્યા વિના રહેતું નથી કે ઓગણીસમા શતકના છેલ્લા બે-અઢી દસકામાં જે સામાજિક ને ધાર્મિક સ્થિતિ ગુજરાતમાં પ્રવર્તતી હતી, ભાષા ને સાહિત્યમાં જે શુભાશયી પણ ચિત્રવિચિત્ર પ્રયોગો થતા હતા, તેમાંના કેટલાકની મૂર્ખતાને હસી કાઢવા, કઠંગાઈ ને બહેર કરવા, વિમાર્ગી દેશાભિમાનને ચેતવણી આપવા, ડિકન્સ અને સર્વાન્તીસનો પ્રેમી જ નહિ પણ સારે અંશે તેમના જેવી શક્તિનો ધારનાર સાહિત્યકાર આ પ્રાન્તમાં પ્રગટે એ

પાત્ર, સ્થળ, સમય કે પ્રસંગનું વિસ્તૃત વર્ણન કરતા.....તેને પરિણામે તે વર્ણનો નિર્રથક લંબાણવાળાં અને નીરસ લાગતાં. પ્રસાતનું, સંધ્યાનું, વનપ્રદેશનું કે રાજસભાનું વર્ણન કરતાં તે કથામાંના વિશિષ્ટ પ્રસંગ ઉપર પ્રકાશ ફેંકવા પૂરતી તેની ઉપયોગિતા કરતાં વધુ આગળ વધી જતા, અને એ વર્ણનમાં પણ વાસ્તવિકતાનો ખ્યાલ રાખ્યા વિના. સંસ્કૃત સુસાધિતકારોનાં વર્ણનોની પેઠે બધીય અલંકારાવલિ ખાલી કરતા.....તેમણે વીસ પચીસ નવલકથાઓ રચી છે. તેમાંની કેટલીક અનૂદિત અને કેટલીક મૌલિક છે. લોકપ્રિય નીવડેલી નવલકથાઓમાં ‘પ્લાસીનું યુદ્ધ’ (૧૯૦૫), ‘રજિયા બેગમ’ (૧૯૦૭), ‘પદ્મિની’ (૧૯૧૦), ‘અનારકલી’ (૧૯૨૩) એ મુખ્ય છે.....ઠક્કર નારાયણનું પાત્રવિધાન બહુધા શાસ્ત્રીય ચોક્કસમાં જડેલું હોય છે.....મનોવિજ્ઞાનની દૃષ્ટિએ વાસ્તવિક લેખાય તેવું પાત્રોનું સ્વસાવાલેખન તેમની કથાઓમાં સાગ્યે જ બેવામાં આવે છે. રેનોલ્ડ્ઝની શૈલીના અનુકરણમાં તેમણે જાતીય આવિષ્કારોનાં પ્રસંગચિત્રો પોતાની નવલકથાઓમાં વેધક રીતે લાવી વાચકોનું આકર્ષણ કરવા યત્ન કર્યો છે, પણ તેમાંનો હીન રસ વિવેચકોની ટીકાને પાત્ર બન્યો છે.....એકંદરે બેઠં એ તો ઠક્કર નારાયણની ઐતિહાસિક નવલકથાઓનો પણ એક યુગ વર્તી ગયો એમ કહી શકાય.”^૧

નારાયણ હેમચંદ્ર આ ગાળામાં અનુવાદોની ઠીક ઠીક દહાણી કરે છે. ખંગાળી અને મરાઠી સાપાઓની નવલકથાઓમાંથી અનૂદિત કરીને એમણે ઐતિહાસિક કથાવસ્તુવાળી અનેક નવલકથાઓ ગુજરાતને આપી છે. ‘જીવનસંધ્યા’, ‘જીવનપ્રસાત’, ‘રૂપનગરની રાજકુમારી’, ‘આનંદમઠ’, ‘વિષવૃક્ષ’ વગેરે એમનાં જાણીતાં સાપાન્તરો છે. એ નવલકથાઓનો પણ પોતાનો જમાનો હતો. શ્રી.

મણિલાલ છળારામ ભટ્ટે પણ કેટલીક નવલકથાઓ આપી છે. જેમાં ‘ઝાસીની રાણી’ (૧૯૦૧) અને ‘પૃથુરાજ’ (૧૯૧૮) એ બે કૃતિઓ ઉલ્લેખનીય છે ખાંને કૃતિઓમાં ઇતિહાસકથા કરતાં મુખ્ય પાત્રોનું ચરિત્રકીર્તન વધારે લાગ રોકે છે. વીરરસનિષ્પત્તિ એ કર્તાનું પ્રધાન ધ્યેય છે અને એ ધ્યેય એમણે વાર્તારસને ભોગે સિદ્ધ કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે.

આ સિવાય ખીજી ઉલ્લેખનીય નવલકથા ‘ભદ્રંભદ્ર’ છે. એના સર્જકે ‘ઠોન કવીકઝોટ’ ઉપરથી પ્રેરણા મેળવી ભદ્રંભદ્રનું સર્જન કર્યું. ભદ્રંભદ્રનું પાત્ર આપણા સાહિત્યનું એક અમર પાત્ર ખની ગયું. સમાજસુધારાને માટે હાસ્યનો સામર્થ્યથી ઉપયોગ કરનાર નવલરામ પછી રમણભાઈ ખીજ છે. ‘ભદ્રંભદ્ર’ના પૂર્વભાગ બેટલો એનો ઉત્તર ભાગ આકર્ષક ખન્યો નથી. એ સમયના પ્રશ્નો આજે રદ્ધા નથી છતાં એની આકર્ષકતા એટલી ને એટલી જ તીવ્ર રહી છે. આ નવલકથામાં સ્ત્રીપાત્રનો અભાવ એ પણ એની વિશિષ્ટતા ગણાય. સંપૂર્ણ હાસ્યરસની એ પહેલી જ નવલકથા છે. સ્વરૂપ, વિષય આદિની દૃષ્ટિએ એણે નવી જ ભાત પાડી છે.

‘ભદ્રંભદ્ર’ માટે શ્રી. વિ. ક. વૈદે લખ્યું છે કે, “‘ભદ્રંભદ્ર’ એટલે ગુજરાતી સર્જક પ્રતિભાની એક વિજયસિદ્ધિ, ગુજરાતી કટાક્ષ-કથનકલાની એક અમર કૃતિ..... ‘ભદ્રંભદ્ર’ નો રચનાકાળ ધ્યાનમાં લેતાં એમ લાગ્યા વિના રહેતું નથી કે ઓગણીસમા શતકના છેલ્લા બે-અઢી દસકામાં જે સામાજિક ને ધાર્મિક સ્થિતિ ગુજરાતમાં પ્રવર્તતી હતી, ભાષા ને સાહિત્યમાં જે સુભાશયી પણ ચિત્રવિચિત્ર પ્રયોગો થતા હતા, તેમાંના કેટલાકની મૂર્ખતાને હસી કાઢવા, કઠંઝાઈ ને જાહેર કરવા, વિમાર્ગી દેશભિમાનને ચેતવણી આપવા, ડિકન્સ અને સર્પાન્તીસનો પ્રેમી જ નહિ પણ સારે અંશે તેમના જેવી શક્તિનો ધારનાર સાહિત્યકાર આ પ્રાન્તમાં પ્રગટે એ

પાત્ર, સ્થળ, સમય કે પ્રસંગનું વિસ્તૃત વર્ણન કરતા.....તેને પરિણામે તે વર્ણનો નિરર્થક લંબાણવાળાં અને નીરસ લાગતાં. પ્રભાતનું, સંધ્યાનું, વનપ્રદેશનું કે રાજસભાનું વર્ણન કરતાં તે કથામાંના વિશિષ્ટ પ્રસંગ ઉપર પ્રકાશ ફેંકવા પૂરતી તેની ઉપયોગિતા કરતાં વધુ આગળ વધી જતા, અને એ વર્ણનમાં પણ વાસ્તવિકતાનો ખ્યાલ રાખ્યા વિના. સંસ્કૃત સુસાધિતકારોનાં વર્ણનોની પેઠે બધીય અલંકારાવલિ ખાલી કરતા.....તેમણે વીસ પચીસ નવલકથાઓ રચી છે. તેમાંની કેટલીક અનૂદિત અને કેટલીક મૌલિક છે. લોકપ્રિય નીવડેલી નવલકથાઓમાં ‘પ્લાસીનું યુદ્ધ’ (૧૯૦૫), ‘રઞિયા બેગમ’ (૧૯૦૭), ‘પદ્મિની’ (૧૯૧૦), ‘અનારકલી’ (૧૯૨૩) એ મુખ્ય છે.....ઠક્કર નારાયણનું પાત્રવિધાન બહુધા શાસ્ત્રીય ચોક્કામાં જડેલું હોય છે.....મનોવિજ્ઞાનની દૃષ્ટિએ વાસ્તવિક ક્ષેત્રમાં તેવું પાત્રોનું સ્વભાવાલેખન તેમની કથાઓમાં સાગ્યે જ બેવામાં આવે છે. રેનોલ્ડ્ઝની શૈલીના અનુકરણમાં તેમણે જાતીય આવિષ્કારોનાં પ્રસંગચિત્રો પોતાની નવલકથાઓમાં વેધક રીતે લાવી વાચકોનું આકર્ષણ કરવા યત્ન કર્યો છે, પણ તેમાંના હીન રસ વિવેચકોની ટીકાને પાત્ર બન્યો છે.....એકંદરે બેઈએ તો ઠક્કર નારાયણની ઐતિહાસિક નવલકથાઓનો પણ એક યુગ વર્તી ગયો એમ કહી શકાય.”^૧

નારાયણ હેમચંદ્ર આ ગાળામાં અનુવાદોની ઠીક ઠીક દહાણી કરે છે. બંગાળી અને મરાઠી ભાષાઓની નવલકથાઓમાંથી અનૂદિત કરીને એમણે ઐતિહાસિક કથાવસ્તુવાળી અનેક નવલકથાઓ ગુજરાતને આપી છે. ‘જીવનસંધ્યા’, ‘જીવનપ્રભાત’, ‘રૂપનગરની રાજકુમારી’, ‘આનંદમઠ’, ‘વિષવૃક્ષ’ વગેરે એમનાં બાણીતાં ભાષાન્તરો છે. એ નવલકથાઓનો પણ પોતાનો જમાનો હતો. શ્રી.

મણિલાલ છબારામ ભટ્ટે પણ કેટલીક નવલકથાઓ આપી છે. જેમાં 'ગાસીની રાણી' (૧૯૦૧) અને 'પૃથુરાજ' (૧૯૧૮) એ બે કૃતિઓ ઉલ્લેખનીય છે અને કૃતિઓમાં ઇતિહાસકથા કરતાં મુખ્ય પાત્રોનું ચરિત્રકીર્તન વધારે લાગ રોકે છે. વીરરસનિષ્પત્તિ એ કર્તાનું પ્રધાન ધ્યેય છે અને એ ધ્યેય એમણે વાર્તારસને ભોગે સ્વિષ્ટ કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે.

આ સિવાય બીજી ઉલ્લેખનીય નવલકથા 'ભદ્રંભદ્ર' છે. એના સર્જકે 'કોન કવીકબોટ' ઉપરથી પ્રેરણા મેળવી ભદ્રંભદ્રનું સર્જન કર્યું. ભદ્રંભદ્રનું પાત્ર આપણા સાહિત્યનું એક અમર પાત્ર બની ગયું. સમાજસુધારાને માટે હાસ્યનો સામર્થ્યથી ઉપયોગ કરનાર નવલરામ પછી રમણભાઈ બીજા છે. 'ભદ્રંભદ્ર'ના પૂર્વભાગ જટિલ એનો ઉત્તર ભાગ આકર્ષક બન્યો નથી. એ સમયના પ્રશ્નો આજે રહ્યા નથી છતાં એની આકર્ષકતા એટલી ને એટલી જ તીવ્ર રહી છે. આ નવલકથામાં સ્ત્રીપાત્રનો અભાવ એ પણ એની વિશિષ્ટતા ગણાય. સંપૂર્ણ હાસ્યરસની એ પહેલી જ નવલકથા છે. સ્વરૂપ, વિષય આદિની દૃષ્ટિએ એણે નવી જ ભાત પાડી છે.

'ભદ્રંભદ્ર' માટે શ્રી. વિ. ઠ. વૈદ્યે લખ્યું છે કે, " 'ભદ્રંભદ્ર' એટલે ગુજરાતી સર્જક પ્રતિભાની એક વિજયસિદ્ધિ, ગુજરાતી કટાક્ષ-કથનકલાની એક અમર કૃતિ 'ભદ્રંભદ્ર' નો રચનાકાળ ધ્યાનમાં લેતાં એમ લાગ્યા વિના રહેતું નથી કે ઓગણીસમા શતકના છેલ્લા બે-અઢી દસકામાં જે સામાજિક ને ધાર્મિક સ્થિતિ ગુજરાતમાં પ્રવર્તતી હતી, ભાષા ને સાહિત્યમાં જે શુભાશયી પણ ચિત્રવિચિત્ર પ્રયોગો થતા હતા, તેમાંના કેટલાકની મૂર્ખતાને હસી કાઢવા, કઠંગાઈને બહેર કરવા, વિમાર્ગી દેશાભિમાનને ચેતવણી આપવા, ડિકન્સ અને સર્વોન્તીસનો પ્રેમ જ નહિ પણ સારે અંશે તેમના જેવી શક્તિનો ધારનાર સાહિત્યકાર આ પ્રાન્તમાં પ્રગટે એ

આવશ્યક હતું અને કુદરતે એ આવશ્યકતા અંબારામ-નામધારી રમણુભાઈરૂપે પૂરી પાડી.”^૧

ગુજરાતી નવલકથાનો ખીળે નવો ઉન્મેષ શ્રી. કનૈયાલાલ મુનશીમાં દેખાયો. એમણે નવલકથા લખવાની શરૂઆત ગોવર્ધન-રામની અસર નીચે સામાજિક નવલકથાથી કરી. પરંતુ એમણે બેધું કે સ્વભાવે એ કૌતુહરાળી લેખક છે અને જીવનમાં જે ભાવના, પ્રતાપ અને શૌર્યની ઝંખના પોતે કરે છે તે સમકાલીન જીવનમાંથી મેળવી શકાય એમ નથી એટલે એમણે તરત જ સામાજિક નવલ-કથા લખવાનું છોડી દઈ ઐતિહાસિક નવલકથાઓ લખવા તરફ નજર દોડાવી. મુનશીની નવલકથાઓ સામાજિક ઐતિહાસિક અને પૌરાણિક એમ ત્રણ વિભાગોમાં વહેંચાઈ જાય છે. એમની શક્તિ સોળે કળાએ ઐતિહાસિક નવલકથાઓમાં ખીલી છે. ખીજા બન્ને પ્રકારોમાં એમને મર્યાદા નહીં છે.

લેખકનું વ્યક્તિત્વ એના સર્જનમાં કેટલી પ્રખળતાથી આવિષ્કાર પામે છે તેનું સરસ ઉદાહરણ મુનશીની નવલકથાઓ છે. એમનાં તેજસ્વી વ્યક્તિત્વવાળાં પાત્રો મુનશીનાં વ્યક્તિત્વનાં પ્રતીકરૂપ છે. પોતાના વ્યક્તિત્વને આવિષ્કાર આપવાને માટે જ એમણે સાહિત્યને અપનાવ્યું અને એ દૃષ્ટિએ મુનશી મોટા કૌતુહરાળી લેખક બન્યા. ‘સ્વપ્નદ્રષ્ટા’ના સુદર્શનની માફક મુનશી પોતે પણ સ્વપ્નદ્રષ્ટા છે જીવનને ગૌરવવંતું બેવાના એમને કોડ છે. અસ્મિતા એમનો પ્રધાનમંત્ર છે. ગુજરાતનું ગૌરવ, ગુજરાતનું શૌર્ય આદિ એમની ઝંખના છે અને એ બધું સંતોષવા એમણે ગુજરાતના ગૌરવવંતા ઇતિહાસ ઉપર નજર દોડાવી ‘પાટણની પ્રભુતા’ ‘ગુજરાતનો નાથ’ અને ‘રાજાધિરાજ’નું સર્જન કર્યું. વળી ગુજરાતી નવલકથાસાહિત્યના ઇતિહાસમાં મુનશી પહેલી જ

વાર સંપ્રજ્ઞાત નવલકથાકાર તરીકે પ્રગટ થાય છે. ગોવર્ધનરામને તો નિખંધ લખવા હતા પણ તે વધારે લોકપ્રિય નહિ થાય એમ લાગતાં એમણે નવલકથા લખી. મુનશીને તો આદિથી અંત સુધી નવલકથા જ લખવી છે. કૌતુહરાગી વાર્તાને સંપૂર્ણ નાટ્યાત્મકતાથી રજૂ કરવાની કલા એમણે હુમા પાસેથી શીખી ગુજરાતી નવલકથાના સર્જનમાં પ્રયોજી ઉમાયુક્ત, કૌતુહરાગી પ્રણયદ્વારા આત્માનું એકય પામવા મથતા માનવીઓ, પ્રતાપ અને શૌર્યથી શોભતા માનવીઓ અને ભારતીય સંસ્કૃતિનું અથપૂર્ણ મૂલ્યાંકન એ એમની નવલકથાઓની ખાસ વિશિષ્ટતા છે. આમ ગુજરાતનું લાવનાશીલ ચિત્ર એમની ઐતિહાસિક નવલકથાઓમાંથી પ્રાપ્ત થાય છે.

ઐતિહાસિક દષ્ટિએ વિચારીએ તો મુનશીની નવલકથાએ ઘણા મોટા વિકાસ સાધ્યો છે. ગુજરાતી સાહિત્યમાં પહેલી જ વાર એમણે સુસ્થિર સ્વરૂપવાળી નવલકથાઓ સર્જી લાખાં લાખા સંલાપણાવાળી, બિનજરૂરી વર્ણનોવાળી રસગતી પરંપરાગત શૈલીનો ત્યાગ કરી આકર્ષક કથનશૈલી અને ઝડપી નાટ્યોચિત પ્રસંગોવાળી શૈલીનો સુમેળ પોતાની નવલકથાઓમાં સાધ્યો. એમના હાથમાં નવલકથા સાચી નવલકથા બને છે. એમની કલા સીધી અને સાદી છે. આકર્ષક પ્રસંગોની કલાત્મક ગૂંથણી, નાટ્યાત્મક ઘર્ષણ અને સ્વાદ, જીવંત પાત્રાલેખન વગેરે વડે મુનશી પોતાની નવલકથાઓને આકર્ષક બનાવે છે. એમનું લક્ષ્ય કેવળ વાર્તાના પ્રવાહ ઉપર જ કેન્દ્રિત થયેલું હોવાથી બિનજરૂરી વર્ણનો અને સીધો ઉપદેશ એમનામાં આવતા નથી.

પ્રજાજીવનની વ્યક્તિગત અથવા સામૂહિક ભવ્યતાથી આકર્ષાઈ મુનશીએ જીવનના પ્રણય, શૌર્ય, સ્વાર્પણ, દેશપ્રેમ વગેરે આદર્શોને મૂર્ત કરતા પાત્રોનું સર્જન કર્યું. એમનો વાર્તાનાયક આવી લાવનાને મૂર્ત કરતો કોઈ વ્યક્તિવિશેષ બને છે. આવો વ્યક્તિવિશેષ

સંઘર્ષકાળમાં પ્રજામાં પ્રેરણા પૂરી જીવનમાં રહેલા સદ્ગુણોને બહાર લાવે છે, જેથી આખી પ્રજા આવા નરશર્દૂલની છાયામાં દીપી ઊઠે છે. મુનશીની નવલકથા ઉપર એલેક્ઝાન્ડર ડુમાની અસર છે એમ એમની નવલકથાઓનું વિવેચન કરતો પ્રત્યેક વિવેચક કહેતો આવ્યો છે. પરંતુ પ્રત્યેક લેખક પોતાના કોઈ ને કોઈ પ્રિય લેખકની અથવા તો પુરોગામી યુગની શૈલીના અનુકરણથી જ શરૂઆત કરે છે. એમની પ્રથમ નવલકથા ‘વેરની વસૂલાત’માં ગોવર્ધનરામની પ્રણા અસર દેખાય છે તેમ ડુમાને પણ એમણે વધારે વાંચ્યો હોવાથી એમની ઐતિહાસિક નવલકથાઓમાં ડુમાની શૈલીની અસર અભાણ્યે આવી જાય છે. છતાં મુનશી પોતાની આગવી શૈલીની વિશિષ્ટ છાપ તો મૂકી જ જાય છે. ૧૯૧૬ માં પ્રગટ થયેલી ‘પાટણની પ્રભુતા’થી ૧૯૪૦ માં પ્રગટ થયેલી ‘જયસોમનાથ’ સુધીની ઐતિહાસિક નવલકથાઓને તુલનાત્મક રીતે વિચારીએ તો એમની શૈલીએ ઘણું વિકાસ સાધ્યો છે. ઉત્તરોત્તર ડુમાની અસર ઓછી થતી ગઈ છે અને ઊંડાણ તથા મૌલિકતાના રંગો વધારે ઘેરા બન્યા છે.

મુનશીએ સાહિત્યનાં અનેક અંગો ખેડ્યાં છે તેમાં એમને વધારે સફળતા નવલકથાના સર્જનમાં મળી છે અને તેમાંય વિશેષ તો ઐતિહાસિક નવલકથાના સર્જનમાં. ‘ગુજરાતનો નાથ’ અને ‘પૃથ્વીવલ્લભ’ એમનાં સર્વોત્તમ સર્જનો ગણાયાં છે.

પચીસેક વર્ષના ગાળામાં રમણલાલે પુષ્કળ નવલકથાઓ લખી લોકપ્રિય નવલકથાકાર તરીકેનું બિરુદ પ્રાપ્ત કર્યું છે. ઈ. સ. ૧૯૩૦ ની આસપાસ એમની લોકપ્રિયતા સૌથી વધારે પ્રમાણમાં હતી. એમની વાર્તાઓ મોટે ભાગે કૌતુકરાગી વાર્તાઓ છે. રમણલાલ પોતાની કૌતુકરાગી વાર્તાને સામાજિક સંદર્ભમાં મૂકે છે અને તેથી ઘણીવાર રમણલાલને સામાજિક નવલકથાકારનું

ખિરુદ આપવામાં આવે છે. રસની હલકી કક્ષાએ સ્તિર્યા વિના લોકપ્રિય નવલકથાકાર તેઓ બની શક્યા છે. નમ્રતા, સુઘડતા અને લાગણીની સુકુમારતાના તત્ત્વો એમની નવલકથાઓની વિશિષ્ટતા ગણી શકાય. એમની લોકપ્રિયતાએ જનતાના વાર્તાસ્નેહને સુઘડ બનાવવામાં ઘણું મોટું ફાળો આપ્યો છે. વર્ષો સુધી રમણલાલના પાત્રો યુવક યુવતીઓનાં આદર્શ બની રહ્યાં હતાં કારણ એમના નાયકોની સ્વપ્નશીલતામાં, સુખ અને દુઃખમાં, આદર્શોની ધૂનમાં તેમને ઘણું ખોરાક મળ્યો હતો. પુખ્ત વયે પહોંચેલા વર્ગમાં રમણલાલ જીઓના હૃદયને વધારે જીતી શક્યા કારણ એમની નવલકથાઓએ આરામના સમયમાં વખત પસાર કરવાને રોમાયક, લાગણીપૂર્ણ ને શિષ્ટ મનોરંજનનું સાધન પૂરું પાડ્યું.

એમની વાર્તાઓ રંજન પૂરું પાડે છે અને તે સાથે ગુજરાત સમક્ષ ઉત્પન્ન થયેલા પ્રશ્નોને ભૂમિકાએ લે છે. ઘણીવાર એ ઉપદેશકનો અંશગો ધારણ કરી કોઈક પ્રશ્ન વિશે વાર્તાના પ્રવાહની વચ્ચે નાનકડો નિબંધાત્મક ટુકડો મૂકી દે છે અને ત્યાં વાર્તાનાં રસ અને ગતિને સહન કરવું પડે છે. રમણલાલ નવલકથાના આયોજન તરફ ધ્યાન આપે છે એટલે આયોજનની દૃષ્ટિએ એમની નવલકથાઓમાં ઘણી ક્ષતિ રહેલી જણાય છે. રમણલાલમાં સર્જનાત્મક કલ્પના છે પણ તે વિચાર અને ઉપદેશ આપવાની ઇચ્છા આગળ દબાઈ જાય છે. પરિણામે એમની નવલકથાઓમાં પાત્રોમાં, પ્રસંગોમાં વૈવિધ્યનો અભાવ માલૂમ પડે છે છતાં લણેલા વર્ગની કલ્પનાને એ સ્પર્શી જાય છે એ એમનામાં રહેલી શક્તિની સાબિતી આપે છે. તેઓ પોતાની વાર્તાઓમાં સમાજજીવનનું નિરૂપણ કલ્પનાજન્ય રીતે કરવા કરતા ખુદજન્ય રીતે કરે છે અને વાર્તા કરતા પ્રશ્નને વધારે મહત્ત્વ અર્પે છે. ગુજરાતના પ્રજાજીવનમાં આવતાં ભરતીઓટનું ચિત્ર એમણે ‘દિવ્યચક્ષુ’થી ‘ઝંઝાવાત’ સુધીની નવલકથાઓમાં દોર્યું છે. પણ આ ચિત્રમાં

કલાની નિર્મિતિનાં તત્ત્વો ઓછાં આવ્યાં છે. રમણુલાલની નવલકથાઓ સમજવા વાચકે એ યુગના બનવું પડે છે. પરિણામે સમય બદલાતાં રમણુલાલની લોકપ્રિયતા ઓછી થઈ. એમની નવલકથાઓમાં કલાનાં સનાતન તત્ત્વો ઘણાં ઓછાં છે.

તેઓ કૌતુકરાગી વાર્તાકાર હોવા ઉપરાંત જીવનના અવલોકન-કાર પણ છે. પણ એમની સર્જનાત્મક કદપનાની મર્યાદાને કારણે કદપનાને ઉત્તેજતી વાર્તા અને ખુદ્દિને ઉત્તેજતી દીકાઓનું યોગ્ય સંયોજન એઓ કરી શક્યા નહિ. એમાં રજૂ થતા કેાચડાઓ યાંત્રિક લાગે છે અને દીકાઓ ઉપલક્રિયા લાગે છે. એમની નવલ-કથાઓમાં વસ્તુ, આકાર અને આયોજનમાં એક એવું સરખાપણું છે કે એમની કલાનો વિકાસ આંકવો મુશ્કેલ છે. કૌતુકરાગી વસ્તુ અને સામાજિક વાતાવરણ વચ્ચે એમની નવલકથાઓમાં મેળ ખાતો નથી. છતાં રમણુલાલ એક સરસ વાર્તાકાર છે. એ દષ્ટિએ સામાન્ય વાચકની જિજ્ઞાસા વાર્તાના આદિથી અંત સુધી એ બળવી શકે છે. રમણુલાલ વાચકનું ધ્યાન ઓક્સ વસ્તુ પર કેન્દ્રિત કરતા નથી. મુનશીની જેમ એક પછી એક ઝડપી પ્રસંગો પર પણ લઈ જતા નથી. એમનામાં નાટ્યાત્મકતાનો અભાવ છે. વાચકને ધીરે ધીરે એ વાર્તાના પ્રવાહમાં લઈ જાય છે. શરૂઆતમાં એમની વાર્તાની ગતિ ધીમી હોય છે પછી એને સમેટવા ઉતાવળ કરવી પડે છે. ભેદી પ્રસંગો તેઓ ઉદારતાથી સર્જે છે પણ એનો ઉકેલ પ્રતીતિકરતાથી તેઓ લાવતા નથી. એમની કૌતુકરાગી વાર્તાઓનો મુખ્ય વિષય પ્રેમ છે અને પ્રેમનાં વિવિધ પાસાંઓ, સંકળતાનિષ્કળતા વગેરે બહુ સુકુમારતાથી તેઓ નિરૂપી શક્યા છે.

મુનશી અને રમણુલાલ દેસાઈના અનુગામીઓમાં ચૂનીલાલ વર્ધમાન શાહ, ગુણવંતરાય આચાર્ય, ઝવેરચંદ મેઘાણી અને 'ધૂમકેતુ'નાં નામો આગળ પડતાં છે. ચૂનીલાલ શાહ અને ગુણવંત-

રાય આચાર્ય, મુનશીએ શરૂ કરેલો ઐતિહાસિક નવલકથાનો તંતુ ચાલુ રાખ્યો. પરંતુ ખન્ને લેખકોની નવલકથાઓમાં ઐતિહાસિક ચોક્કસાઈ વધારે હોવા છતાં રસ, પ્રસંગ અને પાત્રલેખનની આકર્ષકતા ઝાઝી નથી. આ ઉપરાંત ગુણવંતરાય આચાર્ય નારી-જીવનની, દેશની રાજકીય, આર્થિક અને સામાજિક પ્રશ્નોની ચર્ચા પણ પોતાની નવલકથાઓમાં કરી છે. અવેરચંદ મેઘાણી વધારે સંવેદનશીલ લેખક છે. જીવનની ગુણમર્યાદાનુ, વ્યક્ત અવ્યક્ત ભાવોનું તેમજ પ્રભુમાનસનું સરસ આલેખન એમણે કર્યું છે. ‘નિરંજન’ જેવી નવલકથામાં નવા જ પ્રશ્નની ચર્ચા કરી છે તે. ‘વેવિરાળ’ અને ‘તુલસીકથારો’માં આપણા કૌટુંબિક જીવનના પ્રશ્નોની ચર્ચા કરી છે. આ ખન્ને નવલકથાઓમાં વાર્તાકાર તરીકેની એમની શક્તિનાં સરસ દર્શન થાય છે. સૌરાષ્ટ્રના ગામડામાં જન્મેલી અને છિછરેલી સ્ત્રી પણ જીવનમાં કેવી ઉદાત્તતા અને વીરતા દર્શાવે છે તેનું હૃદયસ્પર્શી દર્શન આ ખન્ને નવલકથાઓમાં છે. શ્રી મેઘાણી કરુણરસ જમાવવામાં પણ સારી કુશળતા દાખવે છે. ‘વેવિરાળ’માં સર્જેલું ભાભુનું પાત્ર અમર ગુજરાતી પાત્રોમાં સહેજે સ્થાન ધરાવે એવું છે. ‘ધૂમકેતુ’એ દૂંકી વાર્તાઓ લખી અને નવલકથાઓ પણ લખી છતાં દૂંકી વાર્તાના સર્જક જેટલી અપ્રતિભતા એમને નવલકથાના સર્જનમાં મળી નહિ. એમની ભાવનામયતા, પ્રગતિશીલતા, ગરીબ અને પીડિતો પ્રત્યેનો સમભાવ, રંગદર્શી શૈલી વગેરેનાં દર્શન એમની નવલકથાઓમાં પણ થાય છે એમણે ઐતિહાસિક નવલકથાઓ પણ લખી છે. આકાર અને સૌષ્ઠવમાં એમની નવલકથાઓમાં સુપ્રિયન્ટતાની માત્રા ઓછી છે.

નવીનોમાં પન્નાલાલ પટેલ, ઈશ્વર પેટલીકર, ચૂનીલાલ મડિયા અને દર્શકના નામે આગળ પડતાં છે. પન્નાલાલ પટેલની નવલકથાઓ માનવહૃદયના રહસ્યો માટે ઘણી જાણીતી છે. ‘વળામણાં’ એમની પહેલી નવલકથા અને એ નવલકથાએ વિવેચકોની પ્રશંસા

મેળવી લીધી. ‘મળેલા જીવ’ને એમની સર્વોત્તમ નવલકથા ગણવામાં આવે છે. એમને વિશે નોંધવાની વાત એ છે કે ઉચ્ચ શિક્ષણને એમને લાભ મળેલો નહિ એટલે એમણે પોતાની આબુખાબુના જીવનમાંથી પ્રેરણા શોધી. આપણે ત્યાં ગામડાની પ્રજાના હાર્દને પિછાનીને પૂરા સમલાવથી નિરૂપનારા જૂજ લેખકોમાંના પન્નાલાલ એક છે. એમની ખીજ વિશિષ્ટતા એ છે કે ગ્રામજીવનને સમજવાને માટે પ્રકૃતિચિત્રણને ખૂબ પ્રેરણાત્મકતાથી અને જીવંતતાથી પન્નાલાલ પ્રયોજે છે. પરિવર્તનશીલ ઋતુઓની શોભા અને તેનું આહ્લાદક દર્શન પન્નાલાલ કુશળતાથી કરે છે. ગ્રામજીવનને આદર્શ નથી બનાવતા તેમ જડ પણ નથી બનાવતા. પોતે જેવું જીવન જોયું છે તેવું જ, તેનાં હર્ષશોક, આશાનિરાશા અને સુખદુઃખ સહિત રજૂ કરે છે. ‘મળેલા જીવ’માં બે પ્રેમીઓની વચ્ચે આવતી ન્યાતિ-વ્યવસ્થાને ખૂબ રહસ્યમયતાથી તેઓ નિરૂપે છે. પ્રણય કૌતુકરાગી બનવાને બદલે અનેક ઘર્ષણોની સામે ઝઘડતો સંપૂર્ણ વાસ્તવવાદી બને છે. પ્રણયની માનસિક બાજુને કલાત્મકતાથી રજૂ કરનારાઓમાં પન્નાલાલ ખરેખર અનોખા છે. લેખક પાત્રોના આંતરિક જીવનમાં ચાલતી પ્રક્રિયાઓને પણ ખૂબીથી દર્શાવે છે. પન્નાલાલ વસ્તુઆયા-જન પરંપરિત રીતે કરતા નથી. લેખક વાચકને પાત્રના આંતર અને બાહ્ય અતુલવોમા એકસરખી રીતે લઈ જાય છે. એ અર્થમાં તેઓ ખીજ વાર્તાકારો કરતાં જુદા પડે છે. વાર્તા ઉપર વાચકનો રસ કેન્દ્રિત કરવાને બદલે પાત્રોનાં મનમાં ચાલતી આંતરિક મથામણ ઉપર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરી ગુજરાતી નવલકથાને માટે નવો માર્ગ ચીધે છે. આની એક મર્યાદા એ બની કે એમની નવલ-કથાઓમાં પાત્રોના જીવંતતા ઓછી થઈ. મુખ્ય પાત્રની જમ ગૌણ પાત્રોને પણ અમુક આકર્ષકતાથી તેઓ ચીતરે છે. કોઈ કૌતુકરાગી લેખકની માફક પોતાનાં પાત્રોને આદર્શ બનાવવાને બદલે પન્નાલાલ એ બધાંને ઉદાત્તતા, હીનતા, ગુણમર્યાદા અને જીવનની કરુણતાવાળાં માનવીઓ તરીકે જ રજૂ કરે છે.

ઈશ્વર પેટલીકરે પણ ગ્રામજીવનની નવલકથાઓ લખી છે. એમની નવલકથાઓમાં મોટે ભાગે ગામડાના જનસમાજનું, નેની રહેણીકરણનું અને વ્યવહારનું ચિત્રણ આવે છે. એમની નવલકથાઓમાં કોઈ નાયક કરતાં જનસમાજ જ વાર્તાનું કેન્દ્ર બને છે. પરિણામે એમની નવલકથાઓમાં પાત્રો ચિરમરણીય બની વાચકના મનમાં રહેતા નથી. નવલકથાઓમાં પ્રસંગની હારમાળાઓ આવે છે અને આ પ્રસંગો કલ્પવામાં એમની સિદ્ધિ મોટી ગણી શકાય. છતાં પેટલીકરમાં સાવનારીલતા અને કલાનુભાવ એકસ ઓછા છે. એમની કલામાં સર્વત્ર ચિરજીવ અંશ દેખાતો નથી.

ચૂનીલાલ મડિયાની ‘ઈંધણ ઓછા પક્યા’ અને ‘વ્યાજનો વારસ’ આકર્ષક નવલકથાઓ છે. ‘વ્યાજનો વારસ’ સુંદર નવલકથા છે અને એમાં લેખકે ભવિષ્યના પ્રધાન નવલકથાકાર બનવાની આશા આપી હતી એમનામાં અદ્ભુત કલ્પનાશક્તિ છે. મુખ્યત્વે એ કૌતુકરાગી લેખક છે અને રંગદર્શી પ્રસંગોને સર્જે છે. પોતાની શૈલીને પણ પ્રસંગાનુસાર રંગદર્શી બનાવે છે. એમની નવલકથાનું ઘડતર અને આયોજન કલાત્મકતાથી થયું છે અને તેથી એમની નવલકથાઓ રાચક અને કલાના સારા ગુણો ધરાવતી થઈ છે. પન્નાલાલ, પેટલીકર અને મડિયા વાસ્તવિકતા લાવવાને માટે પોતાની વાર્તાઓમાં ગામડાની બોલીના પ્રયોગો કરે છે. એ પણ આધુનિક નવલકથાને પુરોગામી નવલકથાઓથી છૂટું પાડનારું તત્ત્વ ગણાવું બેઈએ.

‘દર્શક’ આધુનિક નવલકથાકારોમાં પ્રતિભાશાળી લેખક છે. ‘દીપનિર્વાણ’માં બૌદ્ધકાલીન વસ્તુનું એમણે નિરૂપણ કર્યું છે. બીજા લેખકો કરતાં એમનું લેખન ધીરું ચાલે છે. ગાંધીવાદી અને આદર્શલક્ષી લેખક તરીકે એમની પ્રતિષ્ઠા છે. ‘ઝેર નો પીધાં છે.

ધનશંકર ત્રિપાઠી, ખચુભાઈ શુક્લ, ઇન્દ્ર વસાવડા, વજુ કોટક, સોપાન, સીતારામ શર્મા, રતિલાલ શાહ, રસિકલાલ બેશી, જેઠાલાલ ત્રિવેદી, ગોવિંદભાઈ અમીન, કૃષ્ણપ્રસાદ ભટ્ટ, પ્રબોધ મહેતા, ઉમાકાન્ત, અંદુલાલ વ્યાસ વગેરે નવલકથાકારોએ ગુજરાતી સાહિત્યની આ સર્જકશાખાને સુપ્રસન્નવિત કરી છે. એ પેઢીમાંના ઘણાખરા વયોવૃદ્ધ છે અને કેટલાકે લખવાનું સદંતર બંધ કર્યું છે. આ પેઢીના અનુગામી પેઢી તરીકે આવનારા નવલકથાલેખકોમાં સરોજિની મહેતા, નવલભાઈ શાહ, શિવશંકર શુક્લ, વિશ્વામિત્ર, દામુ સાંગાણી, યશોધર મહેતા, ચન્દ્રવદન શુક્લ, ચિત્તુ બની, શાંતિલાલ શાહ, પ્રાણુ પરદેશી, રનેહરશિમ, ડાહ્યાભાઈ પટેલ, હરિલાલ ઉપાધ્યાય, પરિમલ, જિતુભાઈ મહેતા, દેવશંકર મહેતા, ‘ગૌતમ’, મોહનભાઈ પટેલ, ખાણુભાઈ વૈધ, રમણિક પટેલ, ભગવતી-કુમાર શર્મા, શિવકુમાર બેશી, બલવન્ત નાયક, ચંદ્રકાન્ત બક્ષી, ધીરજીએન પારેખ, હરીન્દ્ર દવે, વિક્રલ પંખ્યા, નટવર શાહ, પ્રભાત સોલંકી, રમેશ બની, મોહનલાલ ઝવેરી, ગયા ઠાકોર, મોહમ્મદ માંકડ, પ્રહ્લાદ પ્રહ્મભટ્ટ, કોલક, નાનુભાઈ નાયક, ભદ્રકુમાર ચાશિક, જગદીશ શાહ, હરીશ નાયક, જશવંત મહેતા, સત્યમ્, વિળ્ણુકુમાર મહેતા, દિનકર બેશી, પદ્માએન ફડિયા, લલિતકુમાર શાસ્ત્રી, નવલકિશોર વ્યાસ, જેઠાલાલ સોમયા, યશવંત શાહ, ધીરજીએન પટેલ, દિગ્વીશ મહેતા, વાડીલાલ ડગલી, યશવંત દોશી, અંબેલાલ બેશી, શંકરલાલ વ્યાસ, લાલભાઈ ભટ્ટ, ભૂપત વડોદરિયા, વસંતરાય હ. દેસાઈ, નાથાલાલ પટેલ, રિખવ વહોરા, ચન્દ્રકાન્ત સાંગાણી, સુરેશ બેશી, રઘુવીર ચૌધરી, જેવા અનેક લેખકો કલમ ચલાવી રહ્યા છે.

લેખકો અને એમનું ઉત્પાદન, નામો જ માત્ર ગણાવી જવાનાં હોય અને કૃતિઓની સંખ્યાથી જ એમનું તોલન કરવાનું હોય તો ગુજરાતી સાહિત્યની નવલકથાશાખા આપણને આશ્ચર્યમૂઠ કરી મૂકે

તેવી સમૃદ્ધ હોવાનું દેખાય છે. પણ આ લેખકોમાના આગળીને વેઢે ગણાય તેટલા જ સર્જકો છે, અને એનાના કેટલાએકની જૂજ કૃતિઓ જ ‘મનભગ અને મનહર’ થઈ શકી છે તે હકીકતને પણ નકારી શકાય એમ નથી. ઉત્તમ કૃતિઓનો મળલખ પાકં ભિતગી શકે તેવી સર્જકતાની કળદુષ્ણ ભૂમિ ગુજરાતના નવલકથાકારો પાસે છે ખરી ? એમા સર્જક પોતે કે એનો પરિવેશ—કોને જવાબદાર ગણના ? આ પ્રશ્નનો વિચાર કરતાં ડા. સુરેન્દ્ર જોશીએ જે શબ્દો ઉચ્ચાર્યા છે તે સત્યઘોષ છે. તેઓ લખે છે :

“ સર્જકમાત્રની જવાબદારી આપણા યુગમા વધી છે સર્જક તરીકેની એની સ્વતંત્રતા એટલે અમુક વિશિષ્ટ અધિકારનો ભોગવટો એવું નથી. એ કશાની શેહમા દબાયા વિના પોતાના દષ્ટિકોણથી સૃષ્ટિને જોઈ શકે એવી અનુકૂળતા એને સદા મળ્યા કરે એવી આજની પરિસ્થિતિ નથી; એના પગ અનેક દિશાએથી અમુક પ્રકારના દબાણ પકટ કે અપ્રકટ ગીને આવતા હોય છે. આ દબાણનો સાવધ ગડીને સામનો કરવાની એનામા શક્તિ હોવી જોઈ એ. સરમુખત્યારશાહીમા રહીને પણ જે સર્જકો પોતાનું સર્જક તરીકેનું વ્યક્તિત્વ અખણ રાખવાને ગમે તેવો ભોગ આપવાની તત્પરતા ખતાવતા હોય તો પછી લોકશાહીમા લેખકને લોકરુચિનો દાસ બની જતો જોઈને દુઃખ થયા વિના રહે ? લોકસ્વીકૃત ને રૂઢ સ્વરૂપની news-room reality તે સર્જકનું ઉપાદાન નથી. એ તો એને વીધીને પોતાની ગીતે એની પાગ જે કાઈ રહ્યું છે, જેનો અહેવાલ સરકારી માહિતી ખાતુ કે આકડાના કોષ્ટકોથી આપી શકાતો નથી, સમાજશાસ્ત્રીઓના માહિતીના ચોક્કામા જે સમાઈ રહેતું નથી તેને ઓળખવા મથનો હોય છે. આથી જ એ જે કાઈ પ્રચલિત છે, સ્વીકૃત છે તેને સહેલાઈથી સ્વીકારી લેવાની તત્સમવૃત્તિ (conformism) કેળવે તે એના હિતમા નથી.”

નાટકનું સ્વરૂપ,
પ્રકારો અને
વિકાસની રૂપરેખા



ભૂમિકા :

નાટક સાહિત્યકલાનું વિશિષ્ટ સ્વરૂપ છે. નવલકથા કે નવલિકા જેવાં બીજાં સાહિત્યસ્વરૂપોની માફક નાટક કેવળ લખેલા શબ્દો ઉપર એની અસરને માટે આધાર રાખતું નથી. નાટકની સંપૂર્ણ અસર અનુભવવાને માટે સર્જક, અભિનેતાઓ અને પ્રેક્ષકો એમ ત્રણની અપેક્ષા રહે છે. આ દૃષ્ટિએ નાટક બીજી કલાઓ કરતાં વધારે લોકપ્રિય કલા છે અને લોકોની વધારે નજીક છે. પ્રજાજીવનના ઇતિહાસમા નાટકે ઘણા મહત્ત્વનો ભાગ ભજવ્યો છે. અને પ્રત્યેક પ્રજાજીવનમાં નાટકના મહાન યુગો આવી ગયા છે, અને તે સમયે ગરીબ અને તવંગર, શિક્ષિત અને અશિક્ષિત એમ સૌ કોઈને નાટકે એકસરખી રીતે આનંદિત કર્યા છે. પરંતુ નાટકની સફળતાનો આધાર પ્રત્યેક યુગમાં પ્રજાના પ્રતિભાવ ઉપર અવલંબેલો જોવામા આવે છે અને તેથી નાટ્યલેખકોનું ધ્યાન આ પ્રતિભાવ મેળવવા ઉપર વધારે કેન્દ્રિત થયેલું જોવામાં આવે છે.

નવલકથા, નવલિકાની માફક નાટકનું વસ્તુ માનવજીવનના વિવિધ અનુભવો છે અને એ દૃષ્ટિએ નાટક અને નવલકથા બંનેમા ઘણા સમાન લક્ષણો જોવામા આવે છે. વસ્તુગૂંથણી, પાત્રલેખન, સંવાદ, ભૂમિકા અને જીવનનું અર્થઘટન જેમ નવલકથાને માટે તેમ નાટકને માટે પણ મહત્ત્વના છે. છતાં નાટકકાર અને નવલકથાકાર જુદી જુદી પરિસ્થિતિ હેઠળ કામ કરતા હોવાથી જુદી જુદી

પદ્ધતિઓ અખત્યાર કરે છે. આયોજનની દૃષ્ટિએ નાટક નવલકથા કરતાં ઘણું જુદું પડે છે.

નાટકકાર પોતાના વસ્તુનું નિરૂપણ જુદી જ રીતે કરે છે. નિબંધકારની માફક એ પોતાના વસ્તુનું પૃથક્કરણ કે ચર્ચા કરતો નથી. એ તો પોતે પસંદ કરેલી વસ્તુની રજૂઆત વાર્તા દ્વારા કરે છે. પણ એમ તો નવલકથાકાર પણ વાર્તા કહે છે. નાટકકાર પોતાની વાર્તા જુદી રીતે રજૂ કરે છે. એને તો એ કે ત્રણ કલાકના આખામાં પાત્રો અને પ્રસંગોની યોજના દ્વારા પોતાની વાર્તાની રજૂઆત કરવાની હોય છે. નાટક જીવનમાં જોવામાં આવતાં કાર્યરત મનુષ્યોનું અનુકરણ કરે છે. કાર્યરત એટલે જુદી જુદી પરિસ્થિતિમાં મુકાઈ ને તે તે પરિસ્થિતિના પ્રત્યાઘાતો અનુભવી તે તે પ્રમાણે વર્તતાં મનુષ્યો.

નાટક અને નવલકથાની જુદીજુદી સર્જનપદ્ધતિઓ :

નાટક અને નવલકથાને એકબીજાને પડછે મૂકી સરખાવવાથી બંનેનાં સિન્ન તરવો જણાઈ આવે છે. પ્રથમ તો નવલકથા સ્વયંસંપૂર્ણ છે. પોતાના ક્ષેત્રમાં નવલકથાના આસ્વાદ માટે જટલી વસ્તુઓ જરૂરી છે તેટલી બધીજ વસ્તુઓ લેખક પૂરી પાડે છે. જ્યારે છાપેલા નાટકને આપણે વાંચીએ છીએ ત્યારે નવલકથાના વાચન જેટલો આસ્વાદ આપણને મળતો નથી. આથી આપણને કંઈકે અધૂરું લાગે છે. એની પૂર્ણતા માટે બહારનાં તત્વોની અપેક્ષા રહે છે. નાટક એ સજવવાની કલા છે અને એનું સર્જન પણ એ માટે જ થાય છે એટલે છાપેલું નાટક કેવળ માળખું જ છે. નાટકમાં દશ્યો દ્વારા, અભિનય દ્વારા અને સંવાદના યોગ્ય ઉચ્ચારણ દ્વારા કલ્પનાને ઉત્તેજવાની જે શક્યતાઓ છે તે કેવળ એના વાચન વખતે અનુભવાતી નથી. આથી નવલકથાનો આસ્વાદ કરતી વખતે જરૂરી છે તેના કરતાં વધારે શક્તિની અપેક્ષા નાટકના

આસ્વાદ વખતે રહે છે. નાટક જે ખાણ ભૂમિકાને કારણે જીવંત અને સંપૂર્ણ બને છે તે આપણે પૂરી પાડવી પડે છે. આપણે પ્રેક્ષક તરીકે નાટકનો આસ્વાદ કરતા હોઈએ ત્યારે આપણા આધાર અભિનેતા ઉપર હોય છે પણ જ્યારે વાચક તરીકે એનો આસ્વાદ કરતા હોઈએ ત્યારે આપણે એના સંવાદને ગ્રહણ કરવો પડે અને બાજુ આખું નાટક વાચકની માનસિક રંગભૂમિ ઉપર સજ્જવાતું હોય એમ કદપનાને પ્રબળ બનાવી સમજવું પડે. આમાં કૃવળ અભિનય ધ્યાનમાં રાખવાથી ચાલે એમ નથી. જુદા જુદા લેખકોએ પોતાના સમયની રંગભૂમિની પરિસ્થિતિને ધ્યાનમાં રાખી જે પ્રચલિત પદ્ધતિઓ અપનાવી હોય તે પદ્ધતિઓ પણ સમજવી પડે.

નાટક અને રંગભૂમિની પરિસ્થિતિ :

રંગભૂમિની પરિસ્થિતિ નાટકકાર ઉપર નિરૂપણની રીતમાં અમુક મર્યાદાઓ લાદે છે. ગ્રીકનાટકો લગભગ વીસેક હજાર પ્રેક્ષકો સમક્ષ સજ્જવાતાં, રંગભૂમિ પણ તે સમયે ખાસ જિંડી નહોતી. અભિનેતાઓ ભારેખમ પહેરવેશો પહેરતાં એટલે ત્વરિત દશ્યો તેમજ ઝડપી અને વેગવાન કાર્યોનો અભાવ ગ્રીકનાટકોમાં વરતાય છે. પ્રેક્ષકો અને રંગભૂમિ વચ્ચે અંતર હોવાથી સૂક્ષ્મ હાવભાવવાળા અભિનય પણ આ નાટકોમાં જડતા નથી. સંવાદો પણ લાંબા અને ભાષણીયા ઢબના જેવા મળે છે. મુખ્ય પાત્ર આખા નાટક દરમિયાન એક જ પ્રકારની લાગણીની અસર નીચે રહેતું અને તેથી ઝડપી લાગણીઓનાં પરિવર્તનો થતાં નહીં. આ બધાને કારણે સ્થિર પ્રકારના દશ્યો જ રજૂ કરવાનું ગ્રીક નાટકકારોને વધારે અનુકૂળ થતું. લડાઈ, ખૂન જેવા પ્રસંગો બે રંગભૂમિ ઉપર પ્રત્યક્ષ રજૂ કરવામાં આવ્યા હોત તો તે પ્રસંગોએ આવા વિશાળ પ્રેક્ષકસમુદાયની લાગણી ઉત્તેજી મૂકી વિષમ પરિસ્થિતિ ઊભી કરી હોત એટલે એવા પ્રસંગોની રજૂઆતને બદલે તેનો હેવાલ જ

અપાતો જોવામાં આવે છે. નાટકનું વસ્તુ લોકપ્રચલિત કથાઓમાંથી લેવામાં આવતું જેના અંતની લોકોને વધતેઓછે અંશે ખબર હતી એટલે કુતૂહલ આદિ આ નાટકોમાં મળતાં નથી. આનું કારણ તે સમયની રંગભૂમિની પરિસ્થિતિ હતી.

શેક્સપિયરે પણ પોતાનાં નાટકોની રચના પોતાના સમયની રંગભૂમિની પ્રણાલિકાને અનુસરીને જ કરી છે. શેક્સપિયરનાં નાટકોની છપાયેલી પ્રતોને ભજવાયેલી પ્રતો સાથે સરખાવીએ તો આખાં દર્શકો ઠાઠી નંખાયેલાં, કેટલીકવાર તેનો ક્રમ પણ બદલાયેલો માલૂમ પડે છે. આગલો પડદો નહિ હોવાથી પ્રત્યેક પાત્રને બહાર મોકલવું પડતું. રંગભૂમિ સાદી અને સજવટ ઓછી એટલે ઝડપી દર્શકો એક પછી એક યોજાતાં. પ્રેક્ષકોને પોતાની કદપનાનો પૂરેપૂરો ઉપયોગ કરી સ્થળ અને કાળની કદપના કરવી પડતી. આજના પ્રેક્ષકો નાની નાની વસ્તુઓ માટે પણ વાસ્તવવાદના આગ્રહી હોવાથી ઓછા કદપનાબળવાળા બન્યા છે, જ્યારે શેક્સપિયરના યુગના પ્રેક્ષકો વધારે કદપનાબળવાળા હતા. ખસેડી શકાય એવાં દર્શકોનો અભાવ શેક્સપિયરનાં નાટકોનું બંધારણ સમજવાની મુખ્ય ચાવી પૂરી પાડે છે. આ નાટકોમાં આવતાં અસંખ્ય નાનાં દર્શકો આજના ક્ષેત્રને ગૂંચવણુભર્યાં લાગે. એના વર્ણનાત્મક ખંડો પણ સજવટના અભાવને કારણે જ છે. આગલા પડદાના અભાવને કારણે દર્શકોનો અંત લાવવા અમુક કરામત યોજવી પડે. જીવતાં તથા મૃત્યુ પામેલાં બધાં જ પાત્રોને બહાર મોકલવાં પડે. મૃત્યુ પામેલાં પાત્રોને જિંદગીને બહાર લઈ જવામાં આવે. આજનો નાટકકાર તો એને મળેલી સગવડને કારણે દર્શકના ભાવની પરાકાષ્ઠા જમાવી દર્શક અધૂરું રાખી બંધ કરી દે. શેક્સપિયર આવી કશી કરામત બાણતો નહોતો. એને તો આખું દર્શક સંપૂર્ણ જ કરવું પડતું. પરિણામે પરાકાષ્ઠાની તીવ્રતા આખા દર્શકમાં અનુભવાતી નહિ.

વસ્તુ અને તેની સંકલના :

વસ્તુપસંદગી એ નવલકથાની માફક નાટકની કસોટી બને છે. નાટકકાર નવલકથાકાર કરતાં આ બાબતમાં ઓછો સ્વતંત્ર છે. નવલકથાકાર પોતાની કૃતિને ગમે એટલી લાંબી કરી શકે છે. નાટકકારને આકરમાં બંધનોમાં રહેવું પડે છે. નવલકથા એક જ બેઠકે પૂરી કરવા સર્જાયેલી નથી. અવકાશે ગમે એટલી બેઠકે એ પૂરી થઈ શકે. એનું વાચન દિવસો અને અઠવાડિયાઓ સુધી ચાલુ રહી શકે. એની આવશ્યકતા માત્ર એટલી જ કે એમાં રસનું તત્ત્વ સતત જળવાયેલું રહે અને લાવકને પોતાના વાચનને પૂર્ણ કરવા એ પ્રેરે. જ્યારે નાટક એક જ બેઠક અને તે પણ બે કે ત્રણ કલાકના ગાળામાં જ પૂરું થવું બેઠકે. પ્રેક્ષકની શક્તિને મર્યાદા હોય છે અને એ મર્યાદા આવી જતા ગમે એટલા આકર્ષક દર્શ્યો પણ એને જકડી શકતા નથી. માટે સંક્ષિપ્તતા એ નાટકના વસ્તુનું પહેલું લક્ષણ છે. માટે જ નાટકકારે નવલકથાકાર કરતા મર્યાદિત ફલક ઉપર પોતાના વસ્તુનું આયોજન કરવું પડે છે. પોતાના વસ્તુને એણે સુગ્રથિત કરવું પડે છે. દૂંડીવાર્તાના સર્જકની જેમ કડક પસંદગી એ નાટકકાર માટે અત્યંત જરૂરી છે. પોતાના હેતુ માટે જેટલું બિનજરૂરી છે તેટલું બધું એને કાઢી નાંખવું પડે છે. માત્ર મહત્ત્વના બનાવો અને પ્રસંગો નક્કી કરી તે ઉપર પોતાનું ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવું પડે છે. નવલકથામાં એક સાથે અનેક ગોણું કથાઓ ચલાવી શકાય. નાટકમાં તેમ કરી શકાય નહિ. કોઈપણ નવલકથાનું નાટકમાં રૂપાંતર કરતી વખતે ઘણું ઘણું કાઢી નાંખવું પડે છે અને એમ કરવા માટે નાટ્યપ્રતિભાની જરૂર રહે છે. આ બાબતમાં નવલિકા અને નાટક વચ્ચે ઘણું સામ્ય છે.

આ પ્રકારની સંક્ષિપ્તતા સાધવામાં નાટકકારને રંગભૂમિની અન્ય કરામતો મદદે આવે છે. નવલકથાકારને જે જે વસ્તુઓની સમજૂતી આપવી પડે છે તે તે વસ્તુઓ નાટકકાર પાત્રોના અભિનય

ઉપર છોડી દે છે અને રંગભૂમિની સ્ખલવટ નવલકથાકારનાં શાબ્દિક વર્ણનોની જરૂરિયાતને દાખે છે. નાના ફલક ઉપર વસ્તુની રજૂઆત કરવી પડતી હોવાને કારણે પોતાની આયોજનશક્તિને એણે કસવી પડે છે. વસ્તુગૂંથણીના અંગ ઉપર એને પ્રથમ ધ્યાન આપવું પડે છે. નવલકથાકાર પોતાની વાર્તા વીગતપ્રચુર કથનોમાં આપણને કહે છે જ્યારે નાટકકાર જુદાં જુદાં મહત્વનાં દશ્યોમાં નાટકને ગોઠવી આ દશ્યો દ્વારા વાર્તાની અખંડિતતા જાળવે છે. આમ કરવામાં પોતાના સમયની રંગભૂમિની પ્રચલિત યુક્તિઓનો એ આશ્રય લે છે. જૂના નાટકકારો રંગભૂમિની મોઢળાશને લીધે એક સાથે અનેક દશ્યો રજૂ કરી વાર્તાનું નિરૂપણ કરતા. આજના લેખકોને સમજૂતીદર્શક કથન નાટકમાં મૂકવું પડે છે કારણ આજની વિશાળ સ્ખલવટવાળી રંગભૂમિ વધારે અને નાનાં દશ્યોને માટે અનુકૂળ બનતી નથી.

નવલકથાકારની માફક નાટકકાર સામાજિક, ઐતિહાસિક કે પૌરાણિક વસ્તુને પસંદ કરે અને પોતાના વસ્તુને અનુરૂપ વાતાવરણમાં તેનું નિરૂપણ કરે. આ નિરૂપણ કરતી વખતે જે પ્રકારનું વસ્તુ એણે પસંદ કર્યું હોય તેને અનુરૂપ પાત્રો, સંવાદ, અભિનય આદિનું સર્જન એને કરવું પડે.*

* "The plot is considered to be the most important factor of a drama. The success of a dramatist mostly depends upon the plot which he handles. Hence it is to be observed that a good dramatist, realising that the theatre demands as a first requisite a fable and all that a fable implies, proceeds from that to present a rich, a deeper, a profounder or a more poignant impression than the mere action itself could have conveyed...However interesting the story may be, the dramatist cannot represent the whole thing in his work.

પાત્રાલેખન :

“Characterisation is other factor on which the dramatist has to bestow his careful attention Hence a true dramatist forms in his mind's eye a picture of the stage action he thinks almost entirely of the ‘living’ persons who have sprung from his jovellike brain. The characters must be in accordance with the customs of that part of land to which they belong. Each character must have its own individuality and its reactions to the different situations be consistent with the principle of probability”
(K S Rammurti.)

નાટક અને નવલકથા વચ્ચે આયોજનની દૃષ્ટિએ જે ભેદ છે એના કરતાં ઘણાં મોટો ભેદ પાત્રાલેખનની દૃષ્ટિએ છે. ઘણીવાર એમ માનવામાં આવે છે કે નાટકનું પ્રધાન લક્ષણ કાર્ય રજૂ કરવાનું છે એટલે પાત્રાલેખન ઘણાં ઓછા મહત્વનું છે. પરંતુ આ માન્યતા ભૂલભરેલી છે નવલકથામાં પાત્રાલેખન જેટલા મહત્વનું છે એટલા જ મહત્વનું નાટકમાં પણ છે. નાટકમાં કેવળ વાર્તા અને પ્રસંગોની હારમાળા પાત્રાલેખનની કુશળતા વિના રજૂ કરવામાં આવે તો તે નાટક ભાગ્યે જ સફળ થાય. કોઈપણ નાટ્યકૃતિની શ્રેષ્ઠતા માટે પાત્રાલેખન ઘણાં મહત્વનું છે શેક્સપિયરના નાટકો એના ઉદાહરણ પૂરા પાડે છે. કોઈ એમ કહે કે એના નાટકોની મહત્તા એની વસ્તુગૂંથણીને આભારી છે. છતાં એ રસને ટકાવી રાખનાર એમાં અવતાં સ્ત્રી-પુરુષો છે. શેક્સપિયરે

As such he has to carefully choose such incidents that create interest in the audience, at the same time bestowing attention on their unity to make the drama a perfect whole”

(K S Ramamurti)

પોતાનાં નાટકો પુરાણી કથાઓમાંથી વસ્તુ લઈ સજ્યાં છતાં એણે સર્જેલાં જીવંત પાત્રો એ નાટકને તદ્દન નવા પ્રકારની અને ચિરંજીવ અંશવાળો કલાકૃતિ તરીકે ઠેરવે છે.

વસ્તુગૂંથણીની માફક પાત્રાલેખનમાં પણ નાટકકારે સંક્ષિપ્તતા જાળવવી જોઈએ. નવલકથામાં સંપૂર્ણ અને લાંબા પાત્રાલેખનને અવકાશ છે, જ્યારે નાટકકારે તો પોતાનો ઉદ્દેશ અને પાત્રાલેખન બંને અમુક મર્યાદિત ફલક ઉપર અને થોડાંક દશ્યોમાં જ પૂરાં કરવાનાં હોવાથી, તેમજ નાટકમાં પાત્રાલેખનને નાટકના કાર્યથી ભિન્ન ન પાડી શકાતું હોવાથી, પાત્રાલેખન અને વાર્તાવિકાસ ઉપર નાટકકારે વધારે ધ્યાન આપવું પડે છે. આછાં સૂચનોથી અને સૂત્રાત્મકતાથી પાત્રોનું વ્યક્તિત્વ અંકિત કરવામાં નાટકકારની કલાની કુશળતા રહેલી છે.

જ્યારે લેખકનું ધ્યાન ખરાબર પાત્રાલેખન ઉપર કેન્દ્રિત થાય ત્યારે પાત્રો ઉચ્ચારેલા પ્રત્યેક શબ્દમાં તેના માનસનું દર્શન આપણને થાય છે. જે પાત્રો નાટકના કાર્ય ઉપર અસર પાડતાં હોય અથવા તેને ઘડતાં હોય તે પાત્રોનું માનસ અને વ્યક્તિત્વ સ્પષ્ટ રીતે નાટકમાં વ્યક્ત થવાં જોઈએ. નાટકકાર જો પાત્રોનો વિકાસ કેવળ વિકાસ ખાતર જ કરતો હોય તો તેમાં એને ઝાઝી સફળતા મળતી નથી અને તેની અતિશયતા વધી જઈ નાટકના રસાસ્વાદમાં બાધારૂપ બને છે. માટે જ કરકસરનો સિદ્ધાંત પણ નાટકકારે અમલી બનાવવો જોઈએ.

નાટકકારે બિનઅંગત રીતે પાત્રોનું સર્જન કરવું જોઈએ. નવલકથાકાર પોતાનાં પાત્રો જોડે હળીમળી જાય અને પોતાના વિચારો પણ પોતાનાં પાત્રો દ્વારા આપણી આગળ રજૂ કરી શકે. અમુક પ્રશ્નો વિશે નિર્ણયો પણ બાંધે. નાટકકાર આવું કશું કરી શકતો નથી. એને દૂર જિજ્ઞાસા રહેવાની ફરજ પડે છે. નવલકથાકાર

પોતાનાં પાત્રોની સંકુલતા, તેમની લાગણી, માનસિક પ્રક્રિયાના વિવિધ રંગો સારી રીતે દર્શાવી શકે છે. કારણ એનું ફલક મોટું હોવાથી આ બધાં માટે એને સારો અવકાશ મળે છે. એથી જ જુગમા આતરિક જીવનના કોયડાઓ સાહિત્યમાં વધુ પ્રમાણમાં રજૂ થયા હોય તે તે જુગમાં નાટકને બદલે નવલકથા મોટા પ્રમાણમાં સર્જાઈ છે એમ કહેવાય છે.

નાટકના સર્જકનું તાટસ્થ્ય :

નવલકથાકાર અને વાચક વચ્ચે અથવા નિબંધકાર અને વાચક વચ્ચે જેવો સીધો સંબંધ છે તેવો સીધો સંબંધ નાટકકાર અને પ્રેક્ષકો વચ્ચે નથી એ સાચું છે. છતાં સર્જકના વ્યક્તિત્વની છાપ એની કલાકૃતિમાંથી જિહ્વા વિના રહેતી નથી એ પણ એટલું જ સાચું છે. સર્જક પોતે જ વસ્તુની પસંદગી કરે છે અને કયા દૃષ્ટિકોણથી તેની રજૂઆત કરવી તે પણ એ જ પસંદ કરે છે. વાતાવરણ અને વસ્તુવિકાસ પણ એ પોતાની દૃષ્ટિથી નક્કી કરે છે. એ જ પ્રસંગઘટનાઓ ઘડે છે અને વસ્તુવિકાસનો માર્ગ ચીંધે છે. સવિશેષ તો એ જ પાત્રો સર્જે છે, તેમની પાસે વાણી ઉચ્ચારાવે છે અને તેમના વર્તનનું ઘડતર કરી તેમના ભાવિનું નિર્માણ કરે છે. આ બધાંમાં નાટકકારના વ્યક્તિત્વનું પ્રતિબિંબ પડ્યા વિના રહેતું નથી. જુદાજુદા સર્જકોની કૃતિઓને આપણે સરખાવીશું તો આપણને માલૂમ પડશે કે સર્જકોના વ્યક્તિત્વને આધારે જ એ કૃતિઓ ઘડાઈ છે. પોતાની દૃષ્ટિથી પસંદ કરેલા વસ્તુમાંથી પોતાને અસિમત એવું મૂલ્ય નાટકકાર જરૂર સૂચવે છે. છતાં નાટકકાર પોતાના વ્યક્તિત્વના આવિષ્કારને માટે મથતો નથી. બધા જ કલાકારોની માફક પોતે કદપેલા વસ્તુને આકાર આપવાનું એનું પ્રયોજન છે. વાણી દ્વારા અનુભવને વ્યક્ત કરવાનું એનું કથેય છે. એનો કોયડો નો રંગભૂમિ ઉપરની રજૂઆત દ્વારા પોતાની વાર્તાનું

નિર્માણ પાત્રોના માનસમાં કેવી રીતે કરવું તે અંગેનો છે. નાટ્ય-કૃતિના સર્જન દરમિયાન એ જટિલ અંશે વધુ તટસ્થ તેટલે અંશે વધુ સર્જક. માટે જ કહેવાયું છે કે :

“The superiority of the દ્રશ્ય કાવ્ય over the શ્રવ્ય કાવ્ય is very remarkable. The functions and behaviour of a dramatist are quite distinctive from those of an epic writer and writers of other literary compositions. The narrative poetry is generally intended for the learned and cultural minds, whereas drama caters to the tastes of one and all in a society. (નાટ્યં ભિન્નરુચેર્જનસ્ય बहुधाप्येकं समाराधनम्)...in a narrative poem there is only verbal representation of the incidents; in a drama the characters informing us of the incidents with the four kinds of अभिनयऽ (આંગિક, વાચિક, આહાર્ય, સાત્ત્વિક) help realisation of the Sentiment (K. S. Rammurti)

નવલકથાકાર પોતાનાં પાત્રો વિશે ખૂં જાણે છે, અને પોતાના શબ્દોમાં આપણને તે કહે છે. પણ નાટકકાર પોતાના શબ્દોમાં પોતાનાં પાત્રો વિશે કશું કહી શકતો ન હોવાથી એને જુદી રીત અજમાવવી પડે છે. એણે તો પોતાનાં પાત્રોના ઉદ્ગાર દ્વારા જ તેમનું માનસદર્શન કરાવવાનું રહે છે. વસ્તુ અને પાત્રો બન્ને નાટકને માટે એકસરખી રીતે મહત્વનાં છે. નાટકનું ‘કાર્ય’ પાત્રાલેખનનું સૂચન કરે છે. નાટકમાં આવતી વાર્તાની ગતિ દ્વારા અને ખાસ તો એમાના સંઘર્ષ અને પ્રસંગો દ્વારા એમાં આવતાં પાત્રોની ખૌદ્રિક અને નૈતિક લાક્ષણિકતાઓની સમજણ પડે છે. નાટકમાંનાં પાત્રો એમનાં કાર્યો વડે પરખાય છે. સારી નવલકથાની માફક સારા નાટકમાં પણ વસ્તુનો ખરો આધાર એનાં પાત્રો ઉપર અવલંબે છે. સિન્ન સિન્ન સ્વભાવ અને રુચિવાળાં મનુષ્યો સિન્ન સિન્ન હેતુઓથી પ્રેરાઈને એકબીજાની પડછે આવી નાટકમાં ઘર્ષણ

છેલું કરી રસ પ્રગટાવે છે આથી જ વાર્તાની ગતિ અને ઉત્ક્રાન્તિની સાથે જ પાત્રોના સ્વભાવ, ઉદ્દેશ, લાગણી આપણને જણાય છે કારણ વાર્તાની પાછળ ખરું બળ આ બધાનું હોય છે. અથવા વાર્તા એ બધાથી બંધાયેલી છે દૂકમા નાટકમા વાર્તા, બનાવો અને પરિસ્થિતિ પાત્રવિકાસના જ ખીજાં સ્વરૂપો છે.

નાટકમાં સંઘર્ષ :

નાટ્યકલાનો પાયો કાર્યમાં મશગૂલ પાત્રોનું દર્શન કરાવવાનો છે. જ્યાં સુધી પાત્રો અમુક પ્રકારની ગૂંચવણમાં મુકાઈ સંઘર્ષ જન્માવતા નથી ત્યાં સુધી નાટક ઉદ્ભવી શકતું નથી. આ જાતનો સંઘર્ષ બે વ્યક્તિઓ વચ્ચે હોય, લાગણીઓના પરસ્પરવિરોધી અદ્વિલનો વચ્ચે હોય અથવા સંજોગો કે ભાવનાઓ વચ્ચે હોય. કાર્ય, પાત્ર કે સંજોગોના આ સંઘર્ષની ગૂંચ જ નાટકનું વસ્તુ પૂરું પાડે છે. આ વસ્તુ એવી પ્રસંગરચના સર્જે છે કે એમાં મુકાયેલા પાત્રોના માનસની, તેમના વ્યક્તિત્વની કસોટી થાય છે અને તે છતાં થાય છે. પાત્રો વ્યક્તિગત રીતે કદાચ ભાવકના સ્મરણમાં રહી જતા હશે પણ તે અમુક પ્રસંગો અને અમુક સંજોગોમાં મુકાયા હોવાથી જ વધારે સ્મરણીય બને છે. એમ ને એમ નહિ.

આમ ઘર્ષણ એ નાટકનો ગ્રાણ ગણી શકાય. પ્રાથમિક સ્વરૂપની અને ક્ષોઢપ્રિય વાર્તાઓમાં ઘર્ષણ બે વ્યક્તિઓ વચ્ચે નિરૂપાતું બેવામાં આવે છે, જેમાંથી નાયક અને ખલનાયકના પ્રતીકો ઉદ્ભવે છે. આ સિવાય પણ ઘર્ષણ અનેકરૂપે નિરૂપી શકાય છે. કેટલીક વાર વ્યક્તિ અને સંજોગો વચ્ચે પણ ઘર્ષણ આવે. આવા બાહ્ય ઘર્ષણની સાથે નાયકના મનમાં પણ એ પરસ્પરવિરોધી વિચારો વચ્ચે ઘર્ષણ ઉદ્ભવે જે આગળ જતા પ્રધાન બને અને બાહ્ય ઘર્ષણ ગૌણ બની જાય. ‘હમ્બેટ’ અને ‘રાઈ નો પર્વત’

જેવાં નાટકોમાં નાયકના મનમાં ચાલતું આંતરિક ઘર્ષણ વધારે મહત્વનું છે જ્યારે બાહ્ય ઘર્ષણ ગૌણ સ્વરૂપનું છે. નાટકનો આરંભ આ ઘર્ષણના આરંભની સાથે થાય છે અને એનું સમાપન પણ ઘર્ષણના અન્ત સાથે આવી જાય છે.

આ બન્ને છેડાઓની વચ્ચે નાટકની વાર્તાનો રસ બધાય છે અને વધારે તીવ્ર બનતો જાય છે. જેમ જેમ ઘર્ષણ તીવ્ર બનતું જાય છે તેમ તેમ વાર્તાની ગતિ પણ વધતી જાય છે. જે વિરોધી બળોના સંઘર્ષમાંથી ઉદ્ભવતી સંકુલતા ધારે ભીરે વધતી જઈ એવી સ્થિતિએ પહોંચે જ્યાં વાર્તા એક યા બીજા બળની તરફેણમાં પલટો લે. આ પછી બનાવોની ગતિ ગૌણ અંતરાયો સિવાય ચોક્કસ લક્ષ્ય તરફ જાય છે, જ્યાં ઇષ્ટનો અનિષ્ટ ઉપર અથવા અનિષ્ટનો ઇષ્ટ ઉપર વિજય થાય. આમ પ્રત્યેક નાટકના વસ્તુમાં આપણે કાર્યની ગતિની રેખા વધતે જોઈએ અંશે દોરી શકીએ. આપણે શરૂઆતનો કોઈ બનાવ કે બનાવો શોધો કાઢવાના રહે જ્યાંથી ઘર્ષણની શરૂઆત થાય પછી વધતા જતા કાર્યની સાથે ઘર્ષણની તીવ્રતા પણ વધતી જાય છે અને આપણે એવી કક્ષાએ આવીએ જેમાં વાર્તાના પરિણામ વિશે આપણે કશું અનુમાન કરી શકીએ નહિ. ત્યાર પછી પરસ્પરઘર્ષણમાં ભિતરતાં બળો એવી સ્થિતિએ પહોંચે જ્યાં એ બળોમાંથી એક વધારે પ્રબળ બનતાં વિજયનું પ્રસ્થાન આરંભે. પછી નાટકના કાર્યની ગતિ ઓસરતી જઈ પરિણામ તરફ જાય.

શ્રી રામપ્રસાદ બક્ષી ‘નાટકનું પ્રાણભૂત તત્ત્વ’ નામના એમના એક લેખમાં જણાવે તે પ્રમાણે, “આજનો પાશ્ચાત્ય સાહિત્યમીમાંસાનો અભ્યાસી કહેશે કે નાટકનું પ્રાણભૂત તત્ત્વ Conflict એટલે સંઘર્ષ છે; પણ સંઘર્ષ એ નાટ્યકૃતિનું અંતિમ લક્ષ્ય સાધવાનું એક અત્યન્ત આવશ્યક એવું, સાધન છે. સંઘર્ષ એ નાટકના વસ્તુના સંવિધાનનું તત્ત્વ છે. આપણા પ્રાચીન નાટ્ય-

શાસ્ત્રકારોએ દર્શાવેલી અર્થપ્રકૃતિઓમા અને કાર્યાવસ્થાઓમા એ તત્ત્વનો સમાવેશ અને સ્વીકાર થયેલો જોઈ શકાય છે. નાટકનો અન્ય ધર્મ છે ભાવસંક્રમણ અને એ ભાવની સહૃદય સામાજિકના હૃદયમા રસરૂપ થતી પરિણતિ".^૧ આ જ વિચારણાને એમણે અન્યત્ર સોદાહરણ રજૂ કરી છે જેમા તેઓ કહે છે કે, "...સંઘર્ષ" એ નાટકનું પ્રાણભૂત તત્ત્વ નથી; પ્રાણભૂત તત્ત્વ છે રસ, અને સંઘર્ષ એ રસના સમર્પણ માટે જરૂરનું એક સાધન છે એવો આપણા રસકોવિદોનો મત છે. એ સંઘર્ષ તત્ત્વનો નાટ્યસંવિધાનમા સ્વીકાર થયો છે. એ તો વસ્તુગૂથણીના પાંચ સંધિઓ કહ્યા છે તે જોતા સ્પષ્ટ જણાઈ આવે છે. પ્રત્યેક નાટકના વસ્તુનું કોઈ અંતિમ લક્ષ્ય હોય છે. દા. ત. 'શાકુન્તલ'નું અંતિમ લક્ષ્ય છે દુષ્યન્ત અને શકુન્તલાનું સુખી દામ્પત્ય. એ લક્ષ્યસિદ્ધિ એટલે પ્રયોજન. એ પ્રયોજનસિદ્ધિનું પ્રથમ બીજ રોપાય, એ બીજ બીલે, પછી પાછું બીજ કોઈ ઘટનાથી એનું આવરણ થાય, એમાં આવરણ નહે, નાયક એ અંતરાયને દૂર કરવાની વિમાસણમા પડે, સર્વે દિશાથી સર્વ પ્રકારે શક્ય એવા પ્રયત્ન કરે, અને અંતરાયને દૂર કરી લક્ષ્ય સાધે, નાટકનું પ્રયોજન સિદ્ધ થાય. આ પ્રકારે સંવિધાનનું જે પૃથક્કરણ કર્યું છે તેમા સંઘર્ષના તત્ત્વનું મહત્ત્વ પ્રતીત થાય છે."^૨

શ્રી જયંતિ દલાલ 'સંઘર્ષ' શબ્દની સમજૂતી આપતા લખે છે કે, "આ સંઘર્ષ Conflict, જેને કોકે Contrast તુલના, સરસાઈ, Struggle મુકાબલો, Opposition વિરોધ જેવા નામે ઓળખાવવાનો યત્ન કર્યો છે તે વાસ્તવમા તો પાત્રે (માનવીએ) અનુભવેલી ખેંચનું નાટ્યાત્મક નિરૂપણ છે. આ ખેંચ સમાજ

૧. વાહ.ભયવિમર્શ : પૃ. ૨૭૬.

૨. નાટ્યરસ, પૃ ૯૧.

સાથેની 'કશમકશ' હોય, અન્ય વ્યક્તિ સાથેની તાણખેંચ હોય કે પછી પોતાના દિલમાં જ કામ કરતી જે વિરોધી વૃત્તિઓ વચ્ચેનો જંગ હોય. એમાં વિજયપરાજયનું એટલું મહત્ત્વ નથી. મહત્ત્વ આવા સંબંધોમાં પાત્રને પોતાને શા અને કેવા અનુભવો થાય છે એનું, એના આચારવિચાર પર શું અસર પડે છે, એ કેમ બોલે છે, કેમ ચાલે છે, એનું છે. પાત્ર એમાં ભૂટે છે કે ભાંગે છે એની જ નાટ્યાનુભૂતિ પ્રેક્ષક-ચાચકને કરાવવાની હોય છે... આમ સંઘર્ષ લાગણીની, ભાવનાની વસ્તુ છે. આ મથામણ એ જ સાચો 'સાહિત્ય પદાર્થ'... ઘણું વિના ગતિ નહીં, એવો સાદો ભૌતિકશાસ્ત્રનો નિયમ અહીં વિશેષ વજૂદથી મોજૂદ છે... પણ સાચો સંઘર્ષ હાથ લાગી ગયો હોય પણ એનું નિરૂપણ નબળું એટલે કે બોલચાલની રીતે ઢીલીપોચું હોય તો નાટકને ઘણું સહન કરવું પડે છે... નાટકકારે સંઘર્ષની કર્મભૂમિ પાત્રના અંતરતમ મન લગી પહોંચાડી હશે તો એ સંઘર્ષ વિશેષ પ્રતીતિકર હશે. અને એ જ સહુના હિતની વસ્તુ છે. એક તો સહાનુભૂતિ વિશેષ જગાડી શકાશે અને બીજું પ્રેક્ષકના મન સાથે તાર સાંધવાનું અનુકૂળ બનશે."^૧

હેમસેટ, મેકબેથ, ઓથેલો, રાઈનો પર્વત, વગેરે નાટ્યકૃતિઓમાં સંઘર્ષ વડે એમના કર્તાએ કેવાં ઉત્તમ પરિણામો સિદ્ધ કર્યાં છે તે બાણીતી વાત છે.

નાટકમાં ભાષા અને સંવાદ :

પ્રો. રા. વિ. પાઠક કહે છે કે, “નાટકમાં નિરૂપ્યમાણ જીવન જેટલું દૃશ્યથી અને બનાવની તેટલું જ, કદાચ તેથી પણ વધારે, ભાષાથી રજૂ કરવાનું કરવાનું હોય છે. એટલે ભાષા તત્કાલ, તત્સ્થાનની જ હોવી બેઈએ. અંગ્રેજી નાટકોમાં પણ નાટકોની ભાષા પાત્રના સ્થાન અને સમાજની ભૂમિકાનો રંગ લે છે. ત્યાં

ભાષાની મુશ્કેલી આવતી નથી કારણકે ત્યાં કંઈક એકખીબ્બ' સ્થાનોની ભાષાનો લોકોને વધારે પરિચય હોય છે અને વધારે નો એ કે ત્યાંના સાહિત્યકારોએ આવા ભાષાબોદોને માટે બેટણી વગેરેના નિયમો પરંપરાથી નક્કી કરેલા છે. આપણે અહીં એવી પરંપરા થઈ નથી." સંવાદકલાના આલેખક નાટ્યકારે શબ્દે શબ્દનું મૂલ્ય પિછાની એને કેવી રીતે પ્રયોજવાનો હોય છે તેને લગતું અંગ્રેજી વિવેચક વોલ્ટર ઇટનનું મતવ્ય જાણવા જેવું છે :
 "You have a painfully small number of words with which to accomplish a large effect, for events must in general be large on the stage, therefore every word must count "

પ્રો. કે. એસ. રામમૂર્તિ કહે છે તેમ, "Language is one of the next important factor which demands the attention of the dramatist. In writing the conversations his knowledge of human nature and his vivid observation of human thoughts and emotions are called into greater play. Here as he cannot use, at any rate, ordinary language, he must be capable of commanding 'effective words' which means that he must evolve for himself such a style as will give the double impression of his own individuality and that of the person who utters the words "

વસ્તુ આપણને કાર્ય કરતાં મનુષ્યો દર્શાવી તેમની વિશાળ લાક્ષણિકતાઓ જણાવે છે. આ સ્પષ્ટ કરવાને માટે એની રેખાઓ બહુ સ્પષ્ટ હોવી બેઈએ, એના કાર્યમાં ગતિ આવવી બેઈએ અને મહત્વના પ્રસંગો એટલા સ્પષ્ટ અને લાક્ષણિક દેવા જોઈએ કેથી આપણે તેના અર્થ અને રહસ્ય વિશે કશી ભૂલમાં ન

સ્વગતોક્તિને યોગ્ય માને છે કારણ ઘણીવાર કોઈ એક પાત્રને પોતાની યોજનાઓ, હેતુઓ અને વિચારો પ્રેક્ષકોને જણાવવાં હોય અને બીજાં પાત્રોને ધૂપાં રાખવાં હોય ત્યારે સ્વગતોક્તિ સિવાય એની પાસે બીજું સાધન હોતું નથી. ઘણીવાર બીજાં પાત્રોની રંગભૂમિ ઉપરની હાજરીમાં એક પાત્ર સ્વગતોક્તિ કરતું હોય ત્યારે તે બેહૂદું લાગે છે. માત્ર પ્રેક્ષકોને જ વિશ્વાસમાં લેવા આ પ્રકારની સ્વગતોક્તિ પ્રયોજવામાં આવે ત્યારે જ તે ઉચિત બને છે. એવી જ રીતે પ્રેક્ષકોને અમુક વસ્તુની જાણ હોય અને તે વસ્તુ બે સ્વગતોક્તિ દ્વારા રજૂ કરવામાં આવે તો પણ તે અનુચિત છે. પણ જ્યારે પાત્ર પોતાના મન સાથે દલીલો કરે, પોતાની યોજનાઓનો વિચાર કરે ત્યારે તે મોટેથી વિચાર કરે છે એમ માનવું બેઈએ. પ્રેક્ષકોની ઉપસ્થિતિ એને મન નથી અને નાટકકારને આ બધાથી પ્રેક્ષકોને પરિચિત કરવા છે એટલે આ તરફીગનો આશ્રય લીધા વિના એનો છૂટકો નથી.

આજનું વિવેચન આ સ્વગતોક્તિને કૃત્રિમ અને ખિનનાટ્યાત્મક ગણે છે. એ પદ્ધતિને એક જુનવાણી પદ્ધતિ તરીકે ઓળખાવવામાં આવે છે. જે વસ્તુ સંવાદથી રજૂ કરી શકાય તે વસ્તુ સ્વગતોક્તિથી કદાપિ રજૂ નહિ કરવી એવો અભિપ્રાય હવે દૃઢ થતો જાય છે. અત્યારનાં નાટકો વધારે ને વધારે પ્રમાણમાં માનસલક્ષી રહસ્યોથી ભરપૂર બનતાં જાય છે ત્યારે સ્વગતોક્તિ અને સ્વગત-ભાષણ સંપૂર્ણપણે અદૃશ્ય થઈ ગયાં છે એ આપણી નાટ્યકલામાં આવેલા પરિવર્તનનું સૂચક ગણાય.

શ્રી જયંતિ દલાલ સ્વ. (સ્વગતની) સમજૂતી આપતાં લખે છે કે, છપાયેલ નાટકમાં પ્ર. (પ્રકાશના) વિરોધમાં નોંધાતી સંજ્ઞા (સ્વગતનાં) કેટલાંય દેશીવિદેશી આર્વતનો-વિર્વતનો છે. આત્મગત, પવારિત, જનાન્તિકે, આ : એ સંસ્કૃત

પ્રણાલિકાની ૩૯ થયેથી સંવાદયુક્તિઓ નો સોલીલોકવી, એસાઈડ, મોનોલોગ, મોનોડ્રામા અને જરા આગળ વધીએ તો પ્રોલોગ અને કોરસને પણ આ જ પેટા પ્રકારની અંતર્ગત ગણવા પડે. આ યુક્તિનો નાટકકાર નીચેની વિવિધ રીતે ઉપયોગ કરે છે એવું શ્રી. જયંતિ દલાલ જણાવે છે.

(૧) નાટક કે ચાલુ પ્રસંગ કે પોતાના કે પારકા પાત્ર વિષે માહિતી આપવામાં.

(૨) પોતાનું કે ખીજનું એકાગ્રી દર્શન કરાવવામાં.

(૩) પોતાનો પ્રતિભાવ કે ખીજના પ્રતિભાવ પ્રત્યેનો પોતાનો પ્રતિભાવ પ્રગટ કરવામાં.

(૪) પોતાના મનમાં ચાલતી જાહેવાસ્થળીને ખની શકે તેટલી તટસ્થતા જાળવીને વ્યક્ત કરવામાં.

(૫) જાત સાથેનો સંવાદ ખતાવવામાં.

(૬) પોતાના જ વિષયક વ્યક્તિત્વનું દર્શન કરાવવામાં એટલે કે પોતાના જ છાયાપુરુષનું પાત્રાલેખન કરવામાં.

(૭) નાટકકારે નાટ્યરીતિ અંગેના પોતાના પર થયેલા આશ્લેષોનો જવાબ આપવામાં.

રેડિયો નાટકમાં Narratorની જે કામગીરી છે તેનો પણ આ જ વિભાગમાં સમાવેશ કરવાનું શ્રી. દલાલ સૂચવે છે તે મુદ્દો ચર્ચારૂપક છે. “સ્વગતોક્તિમાં નાટકકાર ઘણીવાર કથાવસ્તુથી આગલી પાછલી માહિતી પીરસી દેનો હોય છે. આ માહિતી પાત્ર પોતાના વિશે કે અન્ય પાત્રને વિશે આપે છે, તો ક્વચિત્ એ એ માહિતી નાટકના વસ્તુને લગતી પણ હોય છે. સ્થળબેદ દર્શાવવા પણ તેનો ઉપયોગ થાય છે. આગળ જ્યાં કાર્ય મૂકી દીધું હોય અને નવું જ્યાંથી શરૂ થતું હોય એ જે ખિંદુ વચ્ચે

સેતુ બાંધવા અને પ્રેક્ષકને એથી વાકેફ કરવા પણ આ રીત અજમાવાય છે. સ્વગતોક્તિનો ખીબો ઉપયોગ તે પાત્રની વિભાસણ કે એનો માનસિક સંઘર્ષ^૧ નિરૂપવાનો છે. આ વિભાસણ ઓછામાં ઓછાં એ રૂપ તો લઈ શકે છે. બન્ને તત્ત્વતઃ વિલિન્ન નથી. એક રૂપ તે પોતાની સાથેની બાંધછોડતું *deliberation*નું. બીજું રૂપ તે વેદનાની વાચાનું^૨ પોતાને પોતાની જાતથી અજાગી પાડીને જાત્ર બોલે. ” શ્રી. જયંતી દલાલ.

‘The Art of the Drama’ નામના પુસ્તકમાં એના લેખકો મિલેટ અને ઝેન્ટલી લખે છે કે, “The soliloquy is a dramatic device for the revelation of character to which more serious attention must be given. Logically and practically, it is a speaking aloud of the character’s feelings and ideas, an objectification of intimate and personal psychological material.....It is the directest, the most unhampered method of placing the audience in immediate rapport with the character’s opinion of himself and others, his interpretation of the preceding action and his intention with regard to future action. It brings us as close to the heart of a character as it is possible for the^૩ dramatist to get.”*

Classical tragedy માં સૌથીલોકવીની આ યુક્તિ કેશ ઉદ્દેશથી ઉપયોગમાં લેવાતી તેને માટે એ જ લેખકો લખે છે કે,

“The soliloquy in classical tragedy was frequently used at the beginning of a piece as a prologue to refresh the memories of the audience as to the circumstances of the story to be revealed, to indicate, sometimes

with considerable distinctness, the lines of the ensuing action, and to establish a mood and tone " †

શેક્સ્પિયરે પોતાના કરુણપર્યવસાયી નાટકોના પ્રધાન સ્ત્રી-પુરુષ પાત્રોના આત્મચરિત્રોને સ્ફુટ કર્યા છે એમા આ સ્વગતોક્તિનો કેટલો કાળો છે તે ખતાવવા માટે ખાસ પ્રયત્ન કરવો પડે તેમ નથી. પાત્રોના માનસપ્રદેશમા ચાલતા આત્મસંવર્ધનો આલેખ હોરી આપવામા, હેમલેટના ચિત્તમા જાગૃત થાય છે તેવી સમૂહચેતનાનું ચિત્ર પ્રત્યક્ષ કરાવવામા, પાપી પાત્રના પ્રાયશ્ચિત કરતા હૃદયની આર્તતા ચીતરવામા આ યુક્તિ વાળી કામચાળ નીવડે છે.

સ્વગતોક્તિને પાશ્ચાત્ય વિવેચકોએ બે ત્રણ વિભાગોમા વહેંચીને પણ વિચાર કર્યો છે. એમાની એક તે Expository બીજી તે Structural અને ત્રીજી તે Introspective. પ્રથમ પ્રકારનો હેતુ માત્ર ઘોડીક માહિતી આપી છૂટવાનો છે, બીજાનો હેતુ કાર્યપૂર્તિમા મદદરૂપ થવાનો ગણાય છે અને ત્રીજી, કે જે ઉત્કૃષ્ટ કોટિની યુક્તિ છે તે પાત્રના આત્મરમનનો ચિતાર આપવામા ખૂબ મદદકર્તા નીવડે છે. શેક્સ્પિયરના કરુણાન્ત નાટકોમા ત્રણ પ્રકારે સ્વગતોક્તિ કામ કરે છે. પણ છેલ્લા પ્રકારમા તે શેક્સ્પિયર અપૂર્વ રીતે સફળ થયો હોવાનું દેખાય છે. આધુનિક નાટકો વાસ્તવચાત્રહી જનતા જાય છે તેથી જીવનમા અસ્વાભાવિક લાગે તેવી આ સંવાદયુક્તિને આજનો નાટકકાર નાટકમા પ્રયોજવાનો ખડુ ઉમળકો ન ખતાવે એ દેખીતું છે પણ શેક્સ્પિયરના જમાનામા ઇંગ્લેંડમા અને ગર્ઈનો પર્વત, કાન્તા, પ્રતાપ, વગેરે નાટકોના જમાનામા યુજગતી નાટકો આ યુક્તિને મળલખ પ્રમાણમા યોજતા. શ્રી. ગ. વિ. પાકક કહે છે કે સંસ્કૃત નાટકમા ખડુ લાખી ઉક્તિઓ આવતી નથી પણ ઉત્તરગમચરિતમા એક સ્થળે અને

વિશેષે કરીને મુદ્રાન્કસમાં લાંબી સ્વગતોક્તિઓ મળે છે. આધુનિક નાટકોમાં પણ કોઈ કોઈમા જે સ્વગતોક્તિઓ આવે છે તેની ઉપર સંસ્કૃત અને શેક્ષ્પિયરની અસર તો દેખાઈ જ આવે છે. પંડિત યુગના બધા જ નાયકો સ્વગતકથનમાં ખૂબ રાચે છે. સરસ્વતીચંદ્ર, રાઈ, પ્રતાપ, શાહાનશાહ અકબરશાહનો અકબર, વગેરે પાનાંનાં પાનાં ભરીને એકલા જ બોલ્યા કરે છે. આ દીર્ઘતા કંટાળાજનક નીવડે છે એ પણ સાચું છે. હૅમલેટમાં હૅમલેટની વિખ્યાત સ્વગતોક્તિઓ છે તેને વિશેનો પાશ્ચાત્ય વિવેચકોનો મત બેઈ એ. તેઓ લખે છે :

The soliloquy beginning "To be or not to be" debates the pressing problem of suicide; the soliloquy occasioned by Hamlet's catching the king at prayer debates whether or not it will serve his purpose to murder the king under such circumstances. In other situations, the soliloquy is a means of selfanalysis, selfestimation, or reproach, which adds immeasurably to our knowledge of Hamlet's complex nature." §

નાટકમાં જુદી જુદી સન્ધિઓ :

સંસ્કૃત નાટ્યવિવેચનમાં જેમ મુખ, પ્રતિમુખ, ગર્ભ, વિમર્શ અને નિર્વાહણની સન્ધિઓ આવે છે તેમ પરંપરાગત અંગ્રેજી વિવેચનમાં નાટકના બંધારણની જુદી જુદી સન્ધિઓ પાડવામાં આવે છે. આ પાંચ સન્ધિઓ કેટલીકવાર પાંચ અંકોમાં આવે છે એમ કેટલાક વિવેચકો માને છે પણ પાંચ અંકોમાં જ એ બધું આવવું બેઈ એ એવો કોઈ નિયમ નથી. વસ્તુની કક્ષા પ્રમાણે અંકો વહેંચાવા બેઈ એ એવો કોઈ અનિવાર્ય નિયમ નથી. આધુનિક નાટકોમાં ત્રણ અંકો અથવા તો ચાર અંકો આવે છે

અને આ ત્રણ કે ચાર અકોમા નાટકની આ પાંચ સંધિઓને સમાવી લેવામા આવે છે, અને હવે જ્યારે એકાંકી નાટકો લખાતા થયા છે ત્યારે અંકવાર આ કક્ષાઓની રજૂઆતનો કોઈ પ્રશ્ન જ નથી. કારણ એકાંકીમા પણ તેના સ્વરૂપને અનુરૂપ જુદી જુદી કક્ષાઓ આવવાની. આપણે અહીં એ પણ ધ્યાનમા રાખવાનું છે કે નાટકની આ પ્રમાણેની વહેંચણી પરંપરાગત વિવેચનમા રૂઢ થયેલી છે અને તે દૃષ્ટિએ જ અવલોકવાની છે. કારણ બધા જ નાટકોમા કક્ષાનું સ્પષ્ટ સીમાકન કરવું મુશ્કેલ બને છે.

નાટકમા સંધિઓ વિશે વિચાર કરતા શ્રી રામનારાયણ પાઠકે લખ્યું છે કે, “મુખસંધિમા બીજનિશ્લેષ થાય છે. અને પ્રતિ-મુખમા એ બીજના અકુરા કયાક દેખાય અને કયાક ન દેખાય એવી રીતે આવે છે. આમા મિદ્ધ અને પ્રયત્ન આવે છે. ગર્ભસંધિમા દેખાઈ દેખાઈ અદૃશ્ય થયેલા અંકુરો પાછા શોધી શોધીને આગળ વિકસાવાય છે અને ત્યાં પ્રાપ્ત્યાશા થાય છે. તે પછી વિમર્શ સંધિમા કોઈ આકૃતથી અથવા એવા કારણથી ઘડીભર કળ આવશે કે નહીં આવે એવો વિમર્શ કે શંકા થાય અને તે પછી નિર્વહણ સંધિમા બીજમાંથી નીકળેલા છૂટાછવાયા અંકુરોને યથાયોગ્ય એક જ પ્રયોજનમા ભેગા કરી સફળ કરવામા આવે છે”^૧ “ધન્યાલોક”કારે સંધિના સદર્ભમા જે વિવેકની અપેક્ષા સર્જક પાસે રાખી છે તે નોંધપાત્ર છે તેઓ લખે છે કે, સંધિની (અને સંધિના અંગોની) ઘટના સર્જકે માત્ર રસાલિવ્યક્તિની અપેક્ષાએ કરવી, કેવળ શાસ્ત્રના નિયમ અનુસાર રચના કરવાના ઉદ્દેશથી નહીં. શાસ્ત્ર ઉપદેશેલા નિયમનું અનુવર્તન કરવાના આગ્રહમા રસસિદ્ધિ પ્રત્યે દુર્લક્ષ રહે તે ઊચિત નથી

ઉદ્ઘાટન :

નાટકની પ્રથમ કક્ષા એનો આરંભ છે, જેને ઉદ્ઘાટન (Exposition) એવું નામ આપવામાં આવે છે. એનો હેતુ ભાવકને નાટકના વસ્તુપ્રવેશમાં આવશ્યક એટલી માહિતી આપવાનો છે. નાટકની શરૂઆતમાં ભાવક કેટલાંક પાત્રોને જુએ છે જેના સંબંધ વિશે, ભાવિ વિશે એને કશો ખ્યાલ નથી પણ એ બધાં વિશે એને જાણવાની ઘણી જરૂર છે. નાટકની શરૂઆતનાં દશ્યો આ બધી માહિતી આપનારાં હોય છે. શરૂઆતનાં આ દશ્યો જ નાટકકારની ખરી કસોટી કરનારાં હોય છે. એની વાર્તા સાદી હોય તો પણ એને ઘણી મુશ્કેલી નડે અને જો વધારે સંકુલ હોય તો તો એ મુશ્કેલી ઓર વધે. નવલકથાકારને તો સીધા કથનનો લાભ છે પણ નાટકકારને એ નથી એટલે એની મુશ્કેલી મોટી છે.

આ મુશ્કેલી નિવારવા નાટકકાર પોતાનાં પાત્રો પાસે ચોક્કસ ઉક્તિઓ ઉચ્ચારાવે છે. પણ આ તરફીબ ઓછામાં ઓછી નાટ્યાત્મક છે. જૂનાં નાટકોમાં નાટકના વસ્તુને સમજાવતું કથન પદ્યમાં મૂકવામાં આવેલું જણાય છે, સંસ્કૃત નાટકોમાં આરંભમાં આપણે સૂત્રધાર અને નટીઓના સંવાદ દ્વારા નાટકના વસ્તુનો અને આવનારાં પાત્રોનો પરિચય અંપાતો બેઠો જોઈએ. આધુનિક રંગભૂમિ ઉપર આ બધું પ્રતિષ્ઠા પામતું નથી. આજનો નાટકકાર આખી વસ્તુને સંવાદમાં સમાવી લેવાનો પ્રયત્ન કરે છે. કેટલીકવાર પાત્રના મનમાં ભૂતકાળનાં સંસ્મરણો બળે અને તે સ્વગતોક્તિ દ્વારા વ્યક્ત કરી નાટકનું વસ્તુ સમજાવે. પરંતુ શરૂઆતમાં જ આવતી સ્વગતોક્તિ તરફ પ્રેક્ષકોનું ધ્યાન બાંધે નહિ એટલે આ રીત પણ ખુબ સફળ નહિ થાય. માટે જ નાટકકારે આ પ્રવેશનું ખંડકોમાં વિભાજન કરી તેને સંવાદનું સ્વરૂપ આપવું જોઈએ.

આમ આ વસ્તુપ્રવેશ નાટકકારની કલાની કસોટી કરી તેનામા ફેટલી શક્તિ રહેલી છે તેનું દર્શન કરાવે છે. અદ્યતન નાટકોમાં કર્નિચર સાફ કરતા નોકર પાસે પોતાના શેઠ-શેઠાણી અને અન્ય પાત્રોનો પરિચય અપાવવાની રીત ઘણી પ્રચાર પામી છે. શેક્સપિયર પોતાના નાટકોમા બહારગામથી આવતા માણસોનો ભેટો સ્થાનિક મનુષ્યો સાથે કરાવી તેમના વાર્તાલાપ દ્વારા વસ્તુનો પરિચય આપતો. આવી ઉક્તિઓ પ્રેક્ષકોને ગમે કે ન ગમે તો પણ સાંભળવી પડતી કારણ એ સમજાય તો જ નાટકનું વસ્તુ સમજાય. માટે જ આવા સંવાદની કૃત્રિમતા જોટલી અને તેટલી ટાળવામા જ નાટકકારની કલા રહેલી છે.

સારું ઉદ્ઘાટન સ્વાભાવિક કહી શકાય એવા સંવાદથી થવું જોઈએ એટલું જ નહિ પણ એ સંવાદ મહત્વનો હોવો જોઈએ અને એનાથી કાર્યનો આરંભ પણ થઈ જવો જોઈએ. આ રીતે સંવાદ નાટકના શરીરમા અવિભાજ્ય અવયવ બની જશે આપણું કુતૂહલ, પાત્રો અને તેમના કાર્યો વગેરેથી જાગૃત થાય અને તેમના સંવાદ દ્વારા નાટકના વસ્તુમા પ્રવેશ મેળવી લઈએ. એમા નાટકને સમજવામા જરૂરી એટલી બધી માહિતી આવી જવી જોઈએ. એમ કરવામા કેટલીક યુક્તિઓને અનિવાર્ય તરીકે સ્વીકારી લેવી પડે. નાટકનું આ ઉદ્ઘાટન સ્પષ્ટ હોવું જોઈએ, અને એટલું દૃઢ અને સ્વાભાવિક હોવું જોઈએ અને વસ્તુના પ્રારંભિક કાર્ય સાથે સંકળાયેલું હોવું જોઈએ.

નાટકના કાર્યનો આરંભ એના ઉદ્ઘાટનની સાથે જ લગભગ થાય છે. પહેલા દૃશ્યના અંત સાથે જ આપણે એવા બનાવ ઉપર આવીએ છીએ જે નાટકના કાર્યનો આરંભ કરી દે છે સુસ્થ ગતતા અને સ્પષ્ટતા આ કક્ષાએ આવવાં જોઈએ. પાત્રો અને સંબંધો નક્કી થયા પછી પ્રત્યેક કાર્ય આગલા બનાવના

પરિણામરૂપ થવું જોઈએ. નાટકની ગતિ ગમે તેટલી રસપ્રદ છતાં બિનજરૂરી વીગતોથી અવરોધાવી જોઈએ નહિ. હેતુપ્રધાન નાટકો-માનો હેતુ સ્પષ્ટ થવો જોઈએ. નાટકના વિકાસક્રમમાં પ્રત્યેક પ્રવેશનું મહત્ત્વ હોવું જોઈએ. આ પ્રવેશો નાટકના વસ્તુમાં વિકાસ સાધે અથવા પાત્રો વિશેના આપણા જ્ઞાનમાં વધારો કરે અથવા એ બંને કાર્યો કરે. આ પ્રવેશોનું મહત્ત્વ, એમાં થતું કાર્ય, એ દરમિયાન પાત્રોએ ઉચ્ચારેલી વાણી વગેરેનો અભ્યાસ કરીને જ આપણે નાટકકારની વસ્તુસંકલનાનું મૂલ્યાંકન કરી શકીએ. આ ભાગે ઉપર આપણું ધ્યાન કેન્દ્રિત થતાં નાટકની પ્રત્યેક વીગતનું રહસ્ય સમજાય. આ માટે નાટકકારે જે જે યુક્તિઓ રચવી પડે તે બધી સ્વાભાવિક લાગવી જોઈએ. જો એમાં સ્વાભાવિકતા ન હોય અને તરફીબનો ભાસ થાય તો એટલી નાટકકારની કલાની ખામી ગણાય.

સામાન્ય રીતે એનો નિયમ ખાંધી શકાય કે જે બળે પરાકાષ્ઠાની કક્ષાએ પ્રાધાન્ય મેળવવાનાં હોય તે નાટકની શરૂઆતમાં જ દર્શાવવાં જોઈએ. જો સંઘર્ષ જે પાત્રો વચ્ચે હોય, અથવા પાત્રના મનની જે વૃત્તિઓ વચ્ચે હોય અને જેને અનુરૂપ નાટકના પાછલા ભાગમાં કાર્ય નિરૂપાવાનું હોય તો તેનો પાયો નાટકની શરૂઆતમાં જ નંખાવો જોઈએ. પ્રેક્ષકને તૈયાર કર્યા વિના કોઈ નવું કાર્ય, કે તદ્દન નવું પાત્ર કે કોઈ સૂચન આપ્યા વિના નવો હેતુ કે નવાં બળોને પાછળથી પ્રવેશાવવાં એ કેટલાક વિશિષ્ટ સંજોગોના અપવાદ સિવાય નાટ્યકલામાં ક્ષતિકર ગણાય.

પરાકાષ્ઠા :

જે વિરોધી બળોના સંઘર્ષને નિરૂપતી વાર્તા અચોક્કસ સમય સુધી લંબાવી નહિ શકાતી હોવાથી નાટકમાં એવી સ્થિતિ ઊભી કરવી પડે જ્યાં બેમાંથી એક બળ વધારે મજબૂત બને અને વાર્તા પલટો દે. અહીં ઘર્ષણ એની ચરમ સીમાએ પહોંચે અને

પ્રેક્ષકોની જિજ્ઞાસા અને રસ પણ તીવ્રતમ બને. આને નાટકમાં પરાકાષ્ઠા કહેવામાં આવે છે. પરાકાષ્ઠાનો મૂળભૂત નિયમ એ છે કે જે કંઈ પરિણામે તે આગળ બની ગયેલા બનાવોનું સ્વાભાવિક અને સુસંગત પરિણામ હોય જોઈએ. અસ્તિત્વ ધરાવતી પરિસ્થિતિ અને પાત્રોના સંદર્ભમાં એ સમજાવી શકાય જોઈએ. નાટકના કાર્યનો જે આખો માર્ગ નિયત થયેલો હોય તે આ પરિણામને માટે જ થયેલો હોવો જોઈએ. બહારથી લાદવામાં આવેલું છે એવો ભાસ નહિ થવો જોઈએ. આટલો નિયમ પળાયો એટલે એની નિરૂપણપદ્ધતિમાં સ્વાભાવિક રીતે જ વૈવિધ્ય આવવાનું. અત્યારના નાટકકારોનું વલણ પરાકાષ્ઠાને બને એટલી થભાવવાનું છે જ્યારે જૂના નાટકકારો પરાકાષ્ઠાને નાટકની મધ્યમાં મૂકતા.

એસરતું કાર્ય :

પરાકાષ્ઠા આવી જતા આપણે સમેટાતા નાટકના કાર્ય ઉપર આવીએ છીએ. અહીં વસ્તુની સંકુલતા ઊઠતી જાય છે અને એ ઉઠેલનો આધાર નાટક સુખાન્ત છે કે દુઃખાન્ત એના ઉપર અવલબે છે. સુખાન્ત નાટકમાં નાયકનાયિકાના હેતુ પૂરા પાડવામાં જિલ્લી થયેલી મુશ્કેલીઓ, ગેરસમજ આદિ ધીરેધીરે દૂર થતા જાય છે. એનાથી જિલકું દુઃખાન્ત નાટકમાં અનિષ્ટને રોકી રાખતા બળો દૂર થઈ જાય છે અને અનિષ્ટ બહુ પ્રબળતાથી ફેલાય છે. અહીં જે કંઈ રહે છે તે પરાકાષ્ઠાના પરિણામરૂપ જ રહે છે. આ કક્ષાએ આરંભના રસ કરતાં આપણે રસ કંઈ જુદા જ પ્રકારનો હોય છે. આરંભમાં પરિણામ વિશે આપણા મનમાં જિજ્ઞાસા બગૃત થયેલી હોય છે. એ કુતૂહલ રામી જતા ધારેલું પરિણામ લાવવામાં નાટકકારની કલાનો માર્ગ શ્રદ્ધા કરી આપણે પાત્રો સાથે સમભાવ કેળવી તેમની વાર્તાના અંત તરફ જઈએ છીએ.

અહીં બીજા જ પ્રકારની મશકેલી જિણી થાય છે. પરિણામ તરફ એકવાર વાર્તાની ગતિ થયા પછી પ્રેક્ષકેનો રસ કેવી રીતે જીવંત રાખવો એ નાટકકારને માટે એક મોટો કાયદો બને છે. આથી જ આધુનિક નાટકકારો પરાકાષ્ઠાને બને એટલી લંબાવે છે. સારા નાટકકારનાં નાટકોમાં પરિણામની આગાહી થયા છતાં રસ છૂંક છેવટ સુધી ઉત્કટતાથી જળવાઈ રહે છે. કેટલીકવાર નાટકકાર અમુક પ્રકારના બનાવો જિણા કરી સમેટાતા કાર્યને થંભાવી રાખી થોડોવખત પૂરતી અચોક્કસતા ને જિજ્ઞાસા જાગૃત કરે છે. સુખાન્ત નાટકોમાં અણુધારી મુશ્કેલીઓ જિણી કરી નાયક-નાયિકાના સુખદ સાવિને અમુક વખત પૂરતું રોકી રાખે છે. ઠગુણાન્ત નાટકોમાં નાયકને ઠગુણતામાંથી બચાવવા માટે એકાદ માર્ગ હજી જિથડશે એવું દર્શાવી જિજ્ઞાસા જાગૃત કરવામાં આવે છે. ઠગુણાન્ત નાટકમાં આ તરફીબ કેવળ જિજ્ઞાસા જ જાગૃત નથી કરતી પણ ઠગુણતાને વધારે ઘેરી પણ બનાવે છે.

સમાપન :

આ બધાને અંતે આપણે નાટકના પરિણામ ઉપર આવીએ છીએ જ્યાં આપણી કલ્પના વિરામ પામે છે. આધુનિક નાટકોમાં આધુનિક નવલકથાઓની માફક કશું પરિણમતું નથી. આવા અંતનો બચાવ વાસ્તવવાદના આગ્રહીઓ એ રીતે કરે છે કે નાટક જીવનને વફાદાર હોવું જોઈએ અને જેમ જીવનમાં કોઈપણ પ્રવૃત્તિમાં અન્ત જેવું કશું હોતું નથી તેમ નાટકમાં પણ હોઈ શકે નહિ કારણ પ્રત્યેક પરિસ્થિતિ નવી પ્રવૃત્તિનાં બીજા ધરાવે છે. આની સામે એવી દલીલ થઈ શકે કે નાટકકાર જીવનમાંથી ચોક્કસ બનાવોની હારમાળા જ પસંદ કરે છે જેના આદિ અને અન્ત નિયત થયેલા હોય છે. પરંતુ આ બધી ચર્ચા કેવળ સૈદ્ધાન્તિક છે. પ્રેક્ષકની દૃષ્ટિએ તો વાર્તાનું પરિણામ આવવું જોઈએ જેમાં

કરુણાન્ત અને સુખાન્ત નાટકો :

પરિણામને અનુલક્ષીને નાટકના સુખાન્ત અને કરુણાન્ત એવા બે ભાગ પાડવામાં આવે છે. કેટલાક વિવેચકો એવો અભિપ્રાય દર્શાવે છે કે કરુણાન્ત કૃતિ લાગણીને સ્પર્શે છે અને સુખાન્ત કૃતિ ખુદ્ધિને સ્પર્શે છે. સુખાન્ત નાટકોમાં વિચારપૂર્ણ હાસ્યનું નિરૂપણ થતું દેખાય છે અને જીવનના અનુભવોને ખુદ્ધિની કસોટીએ ઠસવામાં આવે છે. સહજ ખુદ્ધિની કસોટીએ ઠસતાં જે ભાણું દેખાય છે તે આ હાસ્યનો ભાગ બને છે. માનવસ્વભાવની બધા પ્રકારની નિર્બળતા, ઠંભ, આત્મવંચના ઉઘાડાં પાડી હાસ્ય નિષ્પન્નવવામાં આવે છે. આમ ખુદ્ધિને સ્પર્શતાં સુખાન્ત નાટકો વધતેઓછે અંશે કટાક્ષપ્રધાન હોય છે. પરંતુ આવાં નાટકો તો સુખાન્ત નાટકોનો એક પ્રકાર જ બને છે. એવાં બીજાં ઘણાં સુખાન્ત નાટકો હોય છે જેમાં કેવળ ખુદ્ધિનો જ નહિ પણ લાગણીનો પણ આવિષ્કાર થતો જોવામાં આવે છે. એટલે કરુણાન્ત નાટકો લાગણીને સ્પર્શે છે અને સુખાન્ત નાટકો ખુદ્ધિને સ્પર્શે છે એવી જે વ્યાખ્યા આપવામાં આવે છે તે ખોટી છે. સારાં સુખાન્ત નાટકોમાં સ્થૂળ હાસ્ય કરતાં જીવનની ગંભીર બાબતોની પણ ચર્ચા થાય છે.

સુખાન્ત અને કૌતુકરાગી નાટકો પોતાની એક આગવી દુનિયા સર્જે છે જેનું નિયમન એના પોતાના કાયદાઓ દ્વારા થાય છે. વાસ્તવિક દુનિયાના નહિ. આ દુનિયાનો પોતાનો જ રસ અને આનંદ હોય છે. એમાં વાસ્તવવાદનાં બધાં જ માપોને ઊંચાં મૂકી દેવાં પડે છે. સુખાન્ત નાટકો એક પ્રકારની લાગણી જન્માવે છે, દુઃખાન્ત નાટકો બીજા પ્રકારની. આ અસર માનસિક છે. એ કેવી રીતે ઉદ્ભવે છે એ વિચારવાનું કામ સાહિત્યિક વિવેચનનું નથી. સાહિત્યિક વિવેચન તો એ પરિણામો વિશે જ વિચાર કરવા બંધાયેલું છે. કેવળ નાટકનું પરિણામ સુખદ હોય કે દુઃખદ હોય

ને ઉપરથી આ ભેદો પડતા નથી. એમા આવતા સુખ અને દુઃખના ભાવોથી પણ એ ભેદ પડતો નથી. એનાથી પણ એ ભેદ વધારે ઊંડો છે. સુખાન્ત નાટકો ઐહિક મૂલ્યો સાથે વધારે સંબંધ ધરાવે છે, ઠરુણાન્ત નાટકો સનાતન મૂલ્યો સાથે. સુખાન્ત નાટકો વ્યક્તિ અને સમાજ તેમજ સમાજ અને વ્યક્તિ વચ્ચેના સંબંધોની ચર્ચા કરે છે અને એના અંતિમ માપો હંમેશા સામાજિક હોય છે એમા જીવનમા દેખાતી અસંગતતા, કઠંગપણુ, વિષમતા વગેરે રજૂ કરી અતિશયોક્તિના આશ્રય લઈ હાસ્ય ઉત્પન્ન કરવામા આવે છે. એમાથી ઉદ્ભવતા નિર્ણયોને અનુલક્ષીને સામાન્ય જીવન જીવવાનું રહે છે અને એ નિર્ણયો આ દુનિયાના, સંવેદનોના અને નીતિ વિશેના હોય છે. એમા કોઈ અમૂર્ત ન્યાય કે સાવિત્રી લીલા વિશે ચર્ચા કરવામા આવતી નથી.

આવા નાટકોમા લાગણીની ઉત્કટતા હળવાશમા પરિણમે છે, રાહતનો અનુભવ થાય છે અને કમનસીબીમાથી શાંતિમા નિષ્ક્રમણ થાય છે, એટલે જ સુખાન્ત નાટકોને હાસ્ય સાથે સાંકળવામાં આવે છે. હાસ્ય એ સામાજિક તત્ત્વ છે અને માનસશાસ્ત્રીઓ કહે છે કે હાસ્ય રાહત પ્રેરનારું એક મોટામા મોટું સાધન છે. હાસ્ય આવી રાહતને માટે એક માર્ગ પૂરો પાડે છે જે વાસ્તવિક જીવનમા પૂરો પાડી શકાતો નથી. કલાકૃતિમા અમુક કાર્યો ને લક્ષણો પ્રત્યે તેમના પરિણામના ભય વિના હસી શકાય છે, જે વાસ્તવિક જીવનમા કરી શકાતું નથી. પ્રત્યક્ષ જીવનમાં જેને આપણે હસી ન શકીએ તેને નાટકમા હસી શકીએ છીએ.

પરંતુ હાસ્ય એ સુખાન્ત નાટકો માટે અનિવાર્ય નથી. હાસ્ય વિના પણ આપણે મનગમતો સમાધાનકારક ઉકેલ લાવી શકીએ છીએ. એટલે ઘણાં સારા સુખાન્ત નાટકોના અન્ત ભાગે જ આપણને હસાવતા હોય છે એમાં જાતજાતના ભાવોનો અનુભવ

કરાવાય. અને સુખાન્ત નાટકોના વ્યક્તિત્વની એક એવી તરેહ છે કે એના સર્જકોના વ્યક્તિત્વની જોડણી સિન્નતા તેટલા નાટકોમાં આવતા ભાવોની પણ સિન્નતા. એની અસર સાદી હોય કે પછી સંકુલ હોય, છતાં અનિવાર્ય રીતે તે આપણી ખુદ અને લાગણીના તંત્રમાં રાહત અને સમાધાન પ્રેરનારી હોય છે. આપણે એના સમાપનમાં આપણી ઈચ્છાને પરિપૂર્ણતા પામતી જોઈએ છીએ. આપણે ખુદ્દિશાળી અને સમભાવશીલ હોઈએ તો આપણે મૂર્ખાઓની ઠેકડીને માણીએ છીએ, લાયક અને સારાઓની મુશ્કેલીના નિવારણમાં રાહત અનુભવીએ છીએ. આવા નાટકનું સમાપન જીવન તરફ સુસંગત અને સ્થિર દૃષ્ટિબિન્દુ રાખતાં શીખવે છે. જીવન વિશેની આપણી સમજણ વધારે સ્પષ્ટ બને છે. જો એ આપણને આવા ભાવમાં ન મૂકે અને આપણી ઉશ્કેરાયેલી લાગણીઓનું સમાધાન ન કરે તો સુખાન્ત નાટક તરીકે એ નિષ્ફળ ગયું છે એમ કહેવાય. ‘મરચન્ટ ઓફ વેનિસ’માં શાયલોકનો આણવામાં આવેલો અંત ભાગ્યે જ આજના પ્રેક્ષકોને સમાધાન-કારક લાગે.

કરુણ નાટકો જીવનની વધારે જાંડી લાગણીઓનું નિરૂપણ કરી વ્યાપક અસર કરનારાં હોય છે. જીવન જીવવાની જે સમજણ આપણને સુખદ નાટકોમાં મળે છે તે સમજણ કરુણ નાટકોમાં નકામી નીવડે છે. તેને બદલે જીવન જે રીતે આપણી સમક્ષ આવીને ઉપસ્થિત થાય છે તે રીતે જ એને સ્વીકારી લેવું પડે છે. આ સ્વીકાર કરીને જ જીવનની સમતા આપણે પ્રાપ્ત કરી શકીએ. સાહિત્યનાં બધાં સ્વરૂપોમાં આ કરુણ નાટકોનું સ્વરૂપ સર્વોત્તમ ગણાયું છે અને એનો રસાસ્વાદ વધારે વિશાળ અને વધારે તીવ્ર હોવાનું વિવેચકો તરફથી પ્રતિષ્ઠાદિત થયું છે એટલે એરિસ્ટોટલથી માંડી અત્યારના વિવેચકો સુધી ઘણાં સાહિત્યના આ સ્વરૂપ વિશે ચર્ચા કરી છે. મહાન ગ્રીક કરુણ નાટકોનું મુખ્ય વસ્તુ દૈવની

વિચિત્ર હીલા અને માનવ ડહાપણની નિષ્ફળતાને નિરૂપતું હતું. માનવીને પોતાના વિનાશ તરફ ધીરે ધીરે આગળ વધતા પ્રારબ્ધના બલિ તરીકે દર્શાવેલો એ આ સર્જકોનો હેતુ હતો.

એરિસ્ટોટલે પોતાના યુગમાં સર્જાયેલાં ઠરુણાન્ત નાટકોને ધ્યાનમાં રાખી એ સ્વરૂપની ચર્ચા કરી છે. આજનાં ઠરુણ નાટકો એણે જોયા હોત તો કદાચ એના વિચારો જુદા હોત. એરિસ્ટોટલને મને ઠરુણાન્ત નાટકમાથી દયા અને ભયની લાગણીઓ જન્મે છે. એનો નાયક સંપૂર્ણ સારો હોતો નથી. એવો હોય અને તે દુઃખમાં આવી પડે તો આપણને આઘાત થાય. તેમ એ તદ્દન ખરાબ પણ હોતો નથી. કારણ એવા મનુષ્યના દુઃખમાં આપણને સમભાવ થતો નથી. ઠરુણ નાટકોનો નાયક સંપૂર્ણપણે સારો પણ નહિ તેમ ખરાબ પણ નહિ. એ આમ બીજી બધી રીતે ગુણવાન અને સારો હોય છતાં એના સ્વભાવમાં એવા પ્રકારની એકાદ નિષ્ફળતા હોય જેને કારણે કટોકટીને વખતે એ ખોટો નિર્ણય લઈ બેસે અને પોતાના તથા આજુબાજુની વ્યક્તિના જીવનમાં ઠરુણતા નોતરે.

આજના ઠરુણાન્ત નાટકોમાથી કેવળ દયા અને ભયની જ લાગણી જન્મતી નથી. કેટલીકવાર તિરસ્કારની તો કેટલીકવાર ખંડની લાગણીઓ પણ જન્મે છે. કોઈકવાર નિરાશાની ઘેરી લાગણી પણ ઠરુણ નાટક બોવાથી આપણા મનમાં ઉપસ્થિત થાય છે. આજના યુગમાં ઠરુણ નાટકો જુદા જુદા પ્રકારના અને જુદી જુદી રીતે લખાય છે. પણ તે બધાંમાં સમાનતાનું એક તત્ત્વ છે અને તે માનવજીવનનાં દુઃખનું નિરૂપણ. ઠરુણ નાટકનો સર્જક પ્રત્યેક સંવેદનશીલ મનુષ્યની માફક જુએ છે કે જીવનમાં મનુષ્યો સંજોગોને, દૈવને અથવા જીલમગારોને વશ થઈ ફૂરતા અને અન્યાયના ભોગ બને છે. પ્રારબ્ધ સામેની લડતમાં તેમનો પરાજય

થાય છે અને વિધિ જીતે છે. કુદરત માનવીને રમકડાની માફક નચાવી તેને છેવટે કચડી નાંખે છે. માટે જ શેક્સપિયરે કહ્યું છે. "As flies to wanton boys, are we to Gods, they kill us for their sport" દુનિયાભરની ઘોઠકથાઓમાં અને પૌરાણિક કથાઓમાં દેવની સર્વોપરિતા, સંભોગોની સર્વોપરિતા અને મનુષ્યના પ્રયત્નની નિષ્ફળતા જુદાં જુદાં પ્રતીકો દ્વારા દર્શાવવામાં આવી છે. રાજ્યોના જુલમો, સમાજના જુલમો, સખળને હાથે નિર્બંજનું થતું શોષણ વગેરે સામે મનુષ્ય સનાતન કાળથી લડતો આવ્યો છે અને એ લડતમાં સહન પણ કરતો આવ્યો છે. ખીજી બાજુ માનવીને કેટલીકવાર પોતાના જ મનની બે વૃત્તિઓ સામે પણ ઝઘડવું પડે છે અને એ સંઘર્ષભૂમા એનો પુરુષાર્થ સફળ નીવડતો નથી. આ બધાંમાંથી દુનિયાભરના સર્જકોએ વસ્તુ લઈ ઉત્તમ પ્રકારનાં કરુણ નાટકો લખ્યાં છે.

માનવજીવનના દુઃખનું દર્શન જીવનની વિચિત્રતાનું ભાન કરાવે છે. અમુક વિચિત્ર પરિસ્થિતિમાં મુકાયેલા નાયકના સંબંધમાં આ પરિસ્થિતિ ઉત્પન્ન થાય છે અને સમગ્ર નાટકની અસરમાં મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે. તદ્દન નિર્દોષ માનવીને સહન કરવાં પડતા દુઃખોના દર્શનમાં નાટ્યાત્મકતા નથી એવું એરિસ્ટોટલનું કથન સાચું છે. માનવી પોતાના સ્વભાવની અનેક ઉદાત્તતા છતાં એકાદ નિર્બંજતાને કારણે જ તીવ્રતમ દુઃખ સહન કરે છે ત્યારે તે વધારે અસરકારક બને છે. આમ કરુણ ઘટનાનાં મૂળ મુખ્ય પાત્રના વ્યક્તિત્વમાં રહેલાં છે. એનું વ્યક્તિત્વ આ ઘટનાને માટે કેટલે અંશે જવાબદાર છે એ જુદાં જુદાં નાટકોમાં જુદા જુદા પ્રમાણમાં રજૂ થયું હોય છે. આવા પાત્રે કરેલી ભૂલ એ બહુ બેઈને કરવામાં આવેલો ગુનો કે એના અંતરમાં જ રહેલા અનિષ્ટના તત્ત્વ કરતાં વિચાર વિના સેવામાં આવેલાં પગલાંના અથવા ખોટા નિર્ણયના પરિણામરૂપ હોય છે.

કરુણાન્ત નાટકમાં જીવનની કમનસીબી રજૂ થાય છે પણ ને એના સાતત્યને કારણે અને એમાં રહેલી એકતાને કારણે આનંદ આપે છે. જે બનાવો વાસ્તવિક દુનિયામાં તિરસ્કાર કે દુઃખ ઉપજાવે તે બનાવો નાટકમાં આનંદદાયી બને છે. એમાં પણ અનિષ્ટ બેતાં વિપાદ અને લયની લાગણી તો રહે જ છે પરંતુ તે અનિષ્ટ પણ અર્થપૂર્ણ બને છે કારણ એ અનિષ્ટ બેવાથી ઉત્તેજિત બનેલી આપણી લાગણીઓનું સારણ થઈ જાય છે અને આપણામાં હળવાશ આવે છે.

ઘણીવાર નાટકમાં કોઈ પાત્રને શા માટે સહન કરવું પડે છે તે આપણે સમજી શકતા નથી. ‘રાઈનો પર્વત’માં જાલદા, શીતલસિંહ આદિ પોતપોતાના અપકૃત્યો માટે સહન કરે છે એ તો સમજ્યા. તેમાં પણ માતૃપ્રેમની ઉત્કટતાથી પ્રેરાયેલી જાલદાને પ્રમાણમાં ઘણું વધારે સહન કરવું પડે છે. એક પરાક્રમી, ચકોર, બહાદુર, પુત્રવત્સલ અને આત્મબોગ માટે તત્પર એવી સ્ત્રીને આવો કરુણ અજાંમ વધારે દુઃખદાયક લાગે છે. પણ રાણી લીલાવતીને એના કોઈપણ વાંક વિના શા માટે સહન કરવું પડે છે ? શા માટે એને વૈધવ્યનું તીવ્ર દુઃખ, આઘાત અને મૃત્યુ વેઠવાં પડે છે ? પરંતુ કેટલીકવાર ન્યાયની વિચિત્રતા હોય છે અને લીલાવતીના દુઃખમાં એ વિચિત્રતાનો અનુભવ થાય છે. અલબત્ત ઘણા દલીલ કરી એમ દર્શાવવાનો પ્રયત્ન કરે છે કે રાજા પર્વતગયને ફરી યૌવન પ્રાપ્ત કરવાની લાલસામાં પ્રેરનારી રાણી લીલાવતી હતી અને તેથી એને આવું દુઃખ સહન કરવું પડ્યું. એમ સ્વીકારીએ તોપણ એક યુવાન સ્ત્રીના હૃદયની એ સ્વાભાવિક લાગણી ગણાય અને આવી સ્વાભાવિક લાગણી માટે આવા મોટા દુઃખની શિક્ષા વધારે પડતી ગણાય. જ્યાં સુધી મનુષ્ય મનુષ્ય છે ત્યાં સુધી એને અમુક લાગણીઓ તો રહેવાની જ. ગમે તેમ પણ નાટકમાં કવિન્યાયની ગૂચ ઉકેલવામાં લીલાવતીના દુઃખનો મેગ

ઘેસાડી શકાતો નથી. અને આવા ઘણા પ્રસંગો આપણે જુદા જુદા નાટકોના રસાસ્વાદમાં બેઈ એ છીએ.

આથી જ ઠરુણ નાટકને અંતે આપણે ભાગ્યે જ ન્યાયનો ભાવ અનુભવીએ છીએ. જ્યાં નાયક મેકમેથ જેવો ગુનેગાર હોય ત્યાં ન્યાયનો ભાવ અનુભવાય એ વાત જુદી છે. છતાં એનું પણ મૃત્યુ આપણી નીતિની ભાવનાને ભાગ્યે જ સંતોષે. સુઅદ નાટકો માનવ કાયદાઓનો ઉકેલ લાવે છે, વ્યક્તિ અને સામાજિક મૂલ્યો વચ્ચે કોઈ પ્રકારનો સંવાદ લાવી શકે છે, જ્યારે ઠરુણ નાટકોમાં તો આવા સમાધાનની અવગણના જ હોય છે. માનવીઓ ઉપર દુઃખો આવે છે એમ આપણે સ્વીકાર્યા વિના ચાલતું નથી. હેમ્લેટ અને ઓથેલ્લો સારા હોવા છતાં કુટિલ અને કપટી ઇચ્છાઓના અને એકમંડના જેવા જ અંતને પામે છે. ડેસ્ડીમોના, ઓફેલીઆ, કોરડેલીઆ, સીતા, શંકુતલા પોતાની કોઈપણ ચૂક વિના વિધિના અપ્પરનો ભોગ બને છે. આમાંથી કોઈપણ નિર્ણય તારવવાનો આપણે પ્રયત્ન કરીએ તો તેનો મેળ સામાજિક મૂલ્યો સાથે ઘેસાડી શકાય એમ હોતો નથી. મહાન ઠરુણાંત નાટકોમાં પ્રારબ્ધ, સંજોગો અને સારા તથા નરસાં, ઉદાત્ત તથા હીન મનુષ્યો એકબીજાની સાથે જાળમાં ગૂંચવાયેલાં રજૂ થતાં હોય છે.

નાટકને અંતે સમાધાન નહિ જડતું હોવા છતાં કોઈપણ ઠરુણ અથવા ગંભીર નાટક આપણામાં આનંદની ભાવના જગાડે છે. ઠરુણ નાટકમાં કેટલીકવાર દુઃખનું, કેટલીકવાર દુર્ગુણનું, માનવ જીવનની ઠરુણતાનું અને અનિવાર્ય રીતે નહિ છતાં ઘણીવાર મૃત્યુનું પણ નિરૂપણ કરવામાં આવે છે. તો આ બધું જોવામાં આપણને આનંદ કઈ રીતે થાય છે? આ પ્રશ્નનો પ્રથમ જવાબ આપનાર એરિસ્ટોટલ છે. એણે જણાવ્યું છે કે ઠરુણ નાટકો ક્રમાં ભય અને દયાની લાગણીઓને ઉત્તેજી તેનું વિમોચન કરી

રાહતની લાગણીનો અનુભવ કરાવે છે. એરિસ્ટોટલ આ વિધાન દ્વારા શું કહેવા ઇચ્છે છે એ વિશે મતમતાન્તર છે. કેટલાક એનો અર્થ એવો કરે છે કે આપણા સ્વભાવમાં દયા અને ભય કા તો વધારે પડતા હોય છે અથવા ઓછાં હોય છે. એમાં ઠરુણ નાટકો એક પ્રકારની સમતા આણે છે. કેટલાક એમ કહે છે કે આવા નાટકો બેવાથી જીવનમાં રહેલી ઠરુણતાથી આપણે દેવાઈ જઈએ છીએ. ઠરુણ નાટકોને બેવામાં આપણને આનંદ પડે છે એનું એક કારણ એ છે કે જેના ઉપર વીતે છે તે વ્યક્તિની ઉદાત્તતા, ભવ્યતા અને પ્રમાણિકતા આપણને આકર્ષે છે, તેનો સંઘર્ષ આપણને જીતી લે છે. એની હાર થાય કે એનું મૃત્યુ થાય તેનો આપણે વિચાર કરતા નથી કારણ એમાં ન્યાયઅન્યાયનો પ્રશ્ન નથી. પરિસ્થિતિને આપણે સ્વીકારી લેવાની છે. સુખદ નાટકો એમ દર્શાવે છે કે જીવન અનંત છે અને મૃત્યુ સ્વપ્ન છે. ઠરુણ નાટકો દર્શાવે છે કે મૃત્યુ અનિવાર્ય છે અને તે ક્યારે આવે તે મૃત્યુ પહેલાં મનુષ્યે કરેલા કૃત્યોની સરખામણીમાં ઝાઝું મહત્ત્વનું નથી. નાટકને અન્ને આપણને સંપૂર્ણ, સંતોષજનક અને જિંડો અનુભવ અનુભવ્યાનું ભાન થાય છે. એક સુદૂર કલાકૃતિ બેયાનો જે આનંદ છે તેનો અનુભવ થાય છે. છતાં કેવળ માનવતાની દૃષ્ટિએ વિચાર કરતા દુઃખની લાગણી તો રહે જ એટલેજ જે માણસો કલાકૃતિની દૃષ્ટિએ નાટકનો વિચાર નથી કરી શકતા તે માણસો ઠરુણ નાટકો બોઈને દુઃખી થાય છે. ઠરુણ નાટકના કે એ દૃષ્ટિએ કોઈ પણ કલાકૃતિના આસ્વાદમાંથી મળતો આનંદ કલાનો આનંદ છે. એ આનંદને દુનિયાના સ્થૂળ આનંદના માપથી માપવાનો અર્થ નથી.

હેમ્સ્ટેટ જેવાનું મૃત્યુ આપણને હલાવી નાખે. આવા ખુદ્દિશાળી, સૌને ગમે એવા, સંવેદનશીલ અને શક્તિશાળી માનવીનું જીવન કપટી રાજાની સાથેના ઝવડામાં વેડકાઈ જાય અથવા ઓથેટો પ્રેક્ષકોની સહાનુભૂતિને લાયકું નહિ હોવા છતાં એની

મૃત્યુ પહેલાંની વીરતા, ઉદાત્તતા વગેરેનું દર્શન સમસાવ જગાડે અને ઈયાગોની કુટિલતાનો એ ભોગ ખને છે એ દુનિયામાં પ્રવર્તી રહેલા અન્યાય વિશેનું ભાન જગાડે છે. તે સિવાય ડેસ્ડીમોના અને એફેલિયાનાં મૃત્યુ પણ કૂરતાનું ભાન કરાવે છે. છતાં આવાં મહાન કરુણ નાટકોને અન્તે ન્યાયઅન્યાયની ક્ષણિક ભાવના કરતાં વધારે મહત્ત્વની ભાવના હૃદયમાં ઉદ્ભવે છે. કરુણ નાટકમાં જે સંઘર્ષમાં ભિતરે છે તે સામાન્ય માનવીઓ નથી. આપણે તેમના સંગ્રામ મગતરાંના સંગ્રામ જેવો ગણતા નથી. એમના સંગ્રામમાં અને એમના સહન કરવામાં હિંડી મહત્તા છે. વાર્તાનો અંત ગમે તે હોય છતાં આવાં કરુણ નાટકોના અવલોકનને અન્તે આપણા મનમાં પ્રતીતિ થાય છે કે ઉદાત્તતા, પ્રમાણિકતા, નિર્દોષતા અને વીરતા એ જ જીવનનાં મૂળભૂત મૂલ્યો છે અને કદી નાશ પામે એવાં નથી. માનવી ગમે એટલો ખોટો માર્ગ દ્વારાય અથવા ભૂલ કરે છતાં તે હીન નથી. એના દુઃખમાં પણ ગૌરવ છે અને એના સહન કરવામાં જ સવિધ્યની આશા છે.

નાટકના આવા આસ્વાદને આપણા શાસ્ત્રકારોએ રસની સંજ્ઞા આપી છે. નાટકને 'અવસ્થાનુકૃતિ' અને ભાવાનુકીર્તન તરીકે ઓળખાવવામાં આવે છે. એનો અર્થ એ થયો કે એમાં માનવ જીવનનું પ્રતિબિંબ પડે છે. આ પ્રતિબિંબ દ્વારા પ્રેક્ષકના હૃદયમાં ભાવનું વહન કરવામાં નાટકની સક્ષમતા છે. રંગભૂમિ ઉપર ભજવાતા કોઈપણ નાટકમાં જે ભાવ રજૂ થાય છે તે પ્રસંગ અને પાત્રગત છે. રંગભૂમિ ઉપર કરુણ પ્રસંગની રજૂઆત વખતે પાત્ર શોકમગ્ન હોય છે અને એના આસ્વાદમાં જે આનંદ ભાવકને પડે છે તેને આપણા મીમાંસકો રસને નામે ઓળખે છે. નાટકને જે ભાવાનુકીર્તન કહીએ તો નાટક રંગભૂમિ ઉપર કોઈ ઓક્કસ ભાવ રજૂ કરે છે અને તે ઉદ્દીપન, આલંબન વગેરે સાધનો દ્વારા રજૂ થઈ પ્રેક્ષકના હૃદયમાં રસના અનુભવરૂપે ભિતરે છે. પછી તે ભાવ

કરુણનો હોય કે હાસ્યનો હોય કે ખીજ કશાનો હોય. પણ નાટકનો હેતુ—પ્રાણ આ ભાવની રજૂઆત દ્વારા રસનું સર્જન કરવામાં રહેલો છે.

સુખપ્રધાન અને કરુણ નાટકોના જેવાં ખીજાં બે પ્રકારનાં નાટકો છે જે વિવેચનની પરિભાષામાં પ્રહસન (Farce) અને અપકરુણ (Melodrama)ના નામોથી ઓળખાય છે. આ નાટકોમાં જિંયા પ્રકારનું હાસ્ય અથવા જિંયા પ્રકારનો કરુણ હોતો નથી અને તે જિતરતા પ્રકારના નાટકો બને છે. જ્યારે નાટકોમાં પાત્રવિકાસ અને આત્મિક અસર કરતા બાહ્ય બનાવોને વધારે પ્રાધાન્ય આપવામાં આવે છે ત્યારે આવા નાટકો સર્જાય છે ઉત્તમ પ્રકારનાં સુખદ નાટકો અને કરુણ નાટકોની અસર વધારે જિંડી અને વધારે આત્મિક હોય છે. એવા નાટકો જીવનના વધારે મહત્વના ભાગો તરફ આપણને દોરી જાય છે. પ્રહસન અને અપકરુણ નાટકોમાં કેવળ સ્થૂળ રસો ઉત્પન્ન કરી ઉપલક્ષિયા અસર કરવામાં આવે છે.

પ્રહસન જેવાં નાટકોનું પ્રધાન કાર્ય સ્થૂળ મનોરંજન પૂરું પાડવાનું છે. એ આપણને હસાવે છે અને ઘડીભર ચિત્તને બહાલી જાય છે. એમાં અતિશયોક્તિનો ભારોભાર આશ્રય લેવામાં આવે છે અને તેથી આવા સ્થૂળ રંજનના સાધન સિવાય એનું કશું મૂલ્ય હોતું નથી. પરંતુ ઘણીવાર નાટકકારનો આશય સમાજમાં ચાલી રહેલા દંભને, પ્રવર્તી રહેલી પોઠગતને ઊઘાડી પાડી જે બધા એ ચલાવી રહ્યા છે તેમના ઉપર પ્રહાર કરવાનો હોય છે. સામાન્ય પ્રકારના સુખાન્ત નાટકો એના હેતુને પાર પાડવામાં જિણા નીવડે છે એટલે પરિસ્થિતિમાં અતિશયોક્તિના વધારે ઘેરા રંગો પૂરી એ પ્રહસનો સર્જે છે જેથી જે એને દર્શાવવું છે તે વધારે સ્પષ્ટ રૂપમાં જીવંત થાય. મુનશીના ‘સામાજિક નાટકો’ આના સ્વરસ ઉદાહરણો.

કરવું હોય તો તેમાં આફ્રિકામાંના પ્રસંગો આવે, ઇંગ્લેન્ડમાંના આવે અને ભારતમાંનાં જુદાં જુદાં સ્થળો પર બનેલા પ્રસંગો આવે. હવે આ બધાં સ્થળોએ અને આ બધા સમયે ગાયકવૃંદની હાજરી તો હોવી જ જોઈએ અને તે જો એ બધાં સ્થળોએ દર્શાવવામાં આવે તો પ્રેક્ષકોને જોહૂદી ન લાગે ? વળી ગાયકવૃંદમાંનાં એકનાં એક માણસો આફ્રિકામાં, ઇંગ્લેન્ડમાં અને ભારતમાં હાજર રહી શકે ? એટલે ગાયકવૃંદની રંગભૂમિ ઉપરની ઉપસ્થિતિ જ નાટકની વાર્તા ઉપર અમય અને સ્થળની અમુક મર્યાદા નાખતી હતી.

સમયની ચોક્કસ મર્યાદા નહોતી. પણ નાટકમાં રજૂ થતો સમયનો ગાળો એવો હોવો જોઈએ અને દશ્યો એવી રીતે સંકળાયેલાં હોવાં જોઈએ કે પાત્રવૃંદ એ બધા પ્રસંગોએ હાજર રહેલું હોવાનું સહેલાઈથી કલ્પી શકાય. પરંતુ આ જાતનો કોઈ નિયમ ગ્રીક નાટકકારોએ પાળ્યો નહોતો. જ્યારે રંગભૂમિની અમુક રીત-રસમ સ્થિર થઈ ત્યારે કૃત્રિમ લાગતાં વૃંદગીતો દૂર કરવામાં આવ્યાં અને કાયદે જોડેલો એાછા સમયનો ગાળો લે તેટલું તે વધારે સ્વાભાવિક ગણવા લાગ્યું. કારણ નાટકમાં અસર તીવ્રરૂપે રજૂ કરવા માટે કાયદાના સમયનો ગાળો જોડેલો એાછા રાખવામાં આવે એટલે તે વધારે કેન્દ્રિત બની અસરકારક બને. જો કે આ અંગે કશો નિયમ ઘડાયો જાણવામાં નથી છતાં વ્યવહારમાં ગ્રીક નાટકકારોએ કાયદાના સમયનો ગાળો ચોવીસ કલાક કરતાં વધારે રાખ્યો નથી. બધા ગ્રીક નાટકકારોએ આ નિયમ પાળ્યો જ છે એવું પણ નથી. મુરિપીડિસના સમયમાં તો નાટ્ય-પ્રભુલિ સ્થિર થઈ ચૂકી હતી છતાં એણે લખેલા ‘ધ સપ્લાયન્ટ્સ’ નામના નાટકમાં એથેન્સમાં લશ્કર ભેગું કરવા માટે, થીબ્સ ઉપર તેની કૂચ કરવા માટે દસેક દિવસનો ગાળો દર્શાવવામાં આવ્યો છે. આગલા અને પાછલા દશ્ય વચ્ચે આવતો આ ગાળો નિયમ પ્રમાણે

એક જ સ્થળે રહેલું ગાયકવંદ ગીતદ્વારા જણાવે છે. આજનાં નાટકોની માફક વધારે દિવસોનો ગાળો યુરીપીડિસના આ નાટકમાં આવે છે. તેને દર્શાવવાની રીત કંઈક વિચિત્ર અને કૃત્રિમ છે. આજના નાટકકારની શ્રદ્ધાઓ જુદા પ્રકારની છે.

હવે સ્થળનો વિચાર કરીએ. એક જ સ્થળ રાખવાની મર્યાદા અનિવાર્ય હતી. કારણ દશ્ય બદલાય તો ગાયકવંદને પણ સ્થળબદલો કરવાની જરૂર હોય. ગાયકવંદનો સ્થળબદલો એ કારણોને લીધે ઉચિત નહોતો. પ્રથમ તો કાર્યમાં એ બંધ એસે નહિ અને બીજું એ ગાયકવંદ ચાલ્યું જાય તો આખી રંગભૂમિ ખાલી થઈ જાય. પડદા અને સજવટ વિનાની રંગભૂમિ ઉપર એ વિચિત્ર દેખાય. થીક રંગભૂમિની પરિસ્થિતિ જ એવા પ્રકારની હતી કે એક જ સ્થળ રાખવું વધારે ઉચિત ગણાય. આમ છતાં થીક નાટકોમાં સ્થળની બાબતમાં પણ આ નિયમ અનિવાર્ય રીતે પળાયો નથી. સોફોકલિસના ‘એજેક્લસ’ નામના નાટકમાં અડધા નાટકે સ્થળ બદલાય છે અને તંબૂના આગલા ભાગે આગળ રજૂ થતું દશ્ય એકદમ દરિયાકિનારે એકાત જગ્યા આગળ ભજવાતું બતાવવામાં આવે છે અને ગાયકવંદ કરી દાખલ થાય છે. આવેા અપવાદ બાદ કરીએ તો સામાન્ય રીતે થીક નાટકોમાં બધાં જ દશ્યો એક જ સ્થળે રજૂ થતાં દર્શાવવામાં આવતાં.

આમ સમય અને સ્થળની મર્યાદાને કારણે જ છેલ્લો નિયમ આવ્યો કે બધાં દશ્યોએ એક જ વસ્તુની રજૂઆત કરવી જોઈએ. વસ્તુની સુબદ્ધતા એ કોઈપણ કલાકૃતિની ઉત્તમતાની નિશાની છે. એ નાટકમાં એવું દશ્ય રજૂ કરવામાં આવે કે જે વાર્તા ઉપર કશો પ્રકાશ ન નાખે તો તેમાં પ્રેક્ષકોનું ધ્યાન આડે રસ્તે દોરાઈ જવાનો સંભવ રહે છે. આજે પણ ઉત્તમ નાટકોને માટે આપણે એમ ઠહીએ છીએ કે આગલા દશ્યો પાછળ આવનારાં દશ્યોના

નાટકની ચર્ચામાં વારંવાર વપરાતા શબ્દપ્રયોગને પ્રચલિત કરવામાં આવ્યો છે. નાટકના સ્વરૂપના વિવેચનમાં એકતાના આ કહેવાતા સિદ્ધાંતને વધારે જડતાથી ચર્ચવામાં આવ્યો છે. નાટકના સ્વરૂપની ચર્ચા તે સમયની રંગભૂમિની પરિસ્થિતિના સંદર્ભમાં જ કરવી વધારે ઉપયોગી બને.

નાટકમાં અસર ઉપજાવવાની કેટલીક કરામતો :

નાટકની અસરને વધારે તીવ્ર બનાવવાને માટે નાટકકાર પોતાની વસ્તુગૂંથણીમાં કેટલીક યુક્તિઓ કરે છે. ઘણાં નાટકોમાં બે સમાન્તર ઘટનાઓ સાથે ચાલે છે. આમાં કેટલીકવાર હેતુને બેવડી રીતે રજૂ કરવાનું ધ્યેય હોય છે જેથી વધારે તીવ્રતાથી એ બહાર આવી શકે. કેટલીકવાર ગંભીર નાટકોમાં હળવાશ પૂરી પાડવાને માટે પણ આ જાતની રચના કરવામાં આવે છે. આ સમાન્તર ઘટનાઓ કરતાં પણ વધારે ઉપયોગ વિરોધનો થાય છે. વિરોધનું તત્ત્વ આમ તો નાટકમાં નિરૂપાતા ઘર્ષણમાં તો આવે જ છે. આ વિરોધ બે વૃત્તિઓ વચ્ચે, બે હેતુઓ વચ્ચે કે પછી બે ભૂમિઓ વચ્ચે નિરૂપાતો હોય છે. આ વિરોધ સારાંનરસાં પાત્રો વચ્ચે પણ હોય. નાટકના આરંભના વાતાવરણ અને અન્તના વાતાવરણ વચ્ચે પણ હોય. ખાસ કરીને ઠરુણ નાટકનો આરંભ ઉદ્ધાસના વાતાવરણમાં થાય અને જેમ જેમ કાર્ય વધતું જાય તેમ તેમ ઠરુણનો પડછાયો ઘેરો બનતો જાય. આવા વિરોધથી ઠરુણની તીવ્રતા વધારે સારી રીતે જમાવી શકાય છે. આવા વિરોધના ઉપયોગમાં બહુ સાવચેતી રાખવી જોઈ એ કારણ નાટકનું સમાપન બે ઉતાવળિયું અને એકદમ આવે અથવા નાટકના પ્રધાન વાતાવરણને અનુરૂપ ન હોય તો તે કૃત્રિમ લાગે. સમાપનને માટે લાવકે મનમાં અમુક પ્રકારની માનસિક તૈયારી કરવી જોઈ એ. આશ્ચર્ય અને અણુધાર્યાપણાની અસર ઘણીવાર કૃત્રિમતામાં પરિણમે.

વિરોધનો ઉપયોગ નાટ્યાત્મક અસર ઉપજાવવાને માટે કરવામા આવે છે તેમ કેટલીકવાર નૈતિક અસર પ્રદર્શિત કરવાને માટે પણ કરવામા આવે છે. સારાનરસાનો વિરોધ દર્શાવી સારાના જય અને નરસાના પરાજય દ્વારા નૈતિક અસર પાડવાનો પ્રયત્ન થાય. પણ જે આવો વિરોધ કેવળ નૈતિક અસરને માટે જ કરવામા આવે તેા નાટ્યકલાની દૃષ્ટિએ તે ક્ષતિકર બને છે

નાટકમાં માનવ અનુભવ :

નાટકમાં માનવ અનુભવની અભિવ્યક્તિ કરવાની હોય છે. આ અભિવ્યક્તિ માટે સર્જક જે રીતો અપનાવે છે. એક સીધી અને બીજી પ્રતીકોની. સીધી પદ્ધતિમા જીવંત સ્ત્રી-પુરુષો દ્વારા સર્જકને જે અનુભવ રજૂ કરવો હોય તે કરી દે. પ્રતીકપદ્ધતિમાં સર્જક સૂચક સ્ત્રી-પુરુષો સર્જી પોતાને જે કહેવું હોય તેનાં પ્રતીકો બનાવે. મહાન નાટકોમા આ બંને પદ્ધતિઓનું મિશ્રણ બેવામા આવે છે. ગ્રીક નાટકકારોએ પોતાનું વસ્તુ પ્રચલિત કથાઓમાથી પસંદ કરેલું હોવાથી તેમને પ્રતીકપદ્ધતિ પસંદ કર્યા વિના ચાલે એમ નહોતું. આજનો વાચક ગ્રીક નાટકોના પાત્રોને અમુક ભાવોના પ્રતીક સમજે તો જ તેનો રસાસ્વાદ માણી શકે. 'એન્ટિગોની'મા એન્ટિગોનીનો ભાઈ હણાયો છે. રાજ્યના કાયદા પ્રમાણે એ એના અંતિમ સંસ્કાર કરી શકે એમ નથી. જે એ સંસ્કાર કર્યા વિના એના શબને રાજ્યનું રાજે તો ધર્મનાં બંધનનો અને માનવતાની ફરજનો એ ભંગ કરે, જે એના અંતિમ સંસ્કાર કરે તો રાજ્યે ફરમાવેલી દેહાતદ્ડની શિક્ષા એને ભોગવવી પડે. આજની સમાજરચનામા આવા પ્રકારની પરિસ્થિતિ કદ્દપી શકાય નહિ. છતાં આ નાટકમાં રજૂ થયેલી પરિસ્થિતિ વ્યક્તિનો આત્મા અને રાજ્યની સત્તા વચ્ચે સનાતન કાળથી ચાલતા આવેલા સંઘર્ષના પ્રતીક તરીકે ઉત્પન્ન થાય છે. રાજ્યના અન્યાયી કાયદાઓ સામે

આદિલન ઉપાડનાર પ્રત્યેક દેશપ્રેમી સમક્ષ આવે જ કોચડો ઉત્પન્ન થાય છે. ‘શાકુન્તલ’માં દુષ્યન્ત અને શકુંતલાનો સમાગમ, શકુન્તલાએ-એક નિર્દોષ સ્ત્રીએ-કરેલું પોતાના સર્વસ્વનું સમર્પણ, અને દુષ્યન્તને હાથે પાછળથી થયેલી એની અવગણના જ્યારે નિર્દોષતા દુનિયાના ખંધાપણા સાથે સંપર્કમાં આવે છે ત્યારે નિર્દોષતાને, સરળતાને જ સહન કરવું પડે છે તેના અથવા પ્રેમની ગાખતમાં સ્ત્રી જ ભોજ બનતી આવી છે તેના પ્રતીક તરીકે રજૂ થાય છે.

નાટકોમાં પ્રતીકો :

આમ સર્વોત્તમ નાટ્યકૃતિઓમાં વ્યક્તિગતની પાછળ સમષ્ટિગત અથવા સ્થાનિક પાછળ સનાતનનો ભાવ અવશ્ય રજૂ થાય છે. હૅમ્લેટ એક કમનસીબ રાજકુવર છે અને જે પરિસ્થિતિમાં એ મુકાયો છે તે પરિસ્થિતિનો મુકાબલો કરવાને એ શક્તિમાન નથી. પણ હૅમ્લેટ જીવનના અણગમતા કોયડાઓને વ્યવહારુ ભૂમિકા ઉપર ઉકેલવાને અસમર્થ એવા તીવ્ર સંવેદનશીલ આત્માઓનું પ્રતીક બને છે. કેટલાંક આધુનિક નાટકો કેવળ પ્રતીકોના પાયા ઉપર જ રચાયેલાં હોય છે. પ્રતીક જ નાટકનો પાયો બને છે. આવાં નાટકોમાં પાત્રોનાં વ્યક્તિગત નામોને બદલે અનામી પુરુષ, કે સ્ત્રી, તરીકે રજૂ કરવામાં આવે છે આ પાત્રો સમાજનાં જુદાં જુદાં બળોનાં પ્રતીક તરીકે આવે છે. જેવી રીતે અત્યારની ચિત્રકલામાં અભિવ્યક્તિવાદને આધારે અમૂર્ત ભાવાત્મક ચિત્રો દોરવામાં આવે છે તેમ આ પ્રકારનાં નાટકો પણ અમૂર્ત ભાવાત્મક હોય છે. એની અસરમાં જૂનાં ધાર્મિક નાટકોની માફક એ અત્યંત સાદાં હોય અથવા એમાં રજૂ થયેલાં પ્રતીકો એટલાં અસ્પષ્ટ હોય કે લેખકનાં દીકાટિપણ વગર એ પ્રતીકો સમજી શકાય નહિ. અંગ્રેજી સાહિત્યમાં એનીલ જેવાએ આવાં નાટકો લખવાના પ્રયોગો કર્યા છે. ગુજરાતીમાં એવાં નાટકો ખાસ લખાયાં નથી.

ઉપર ચર્ચેલાં પ્રતીકો વસ્તુગૂંથણી અથવા વસ્તુનિર્વોહમાં રહેલાં પ્રતીકો છે. પણ એ સિવાય પણ રંગભૂમિ ઉપર પ્રતીકો પોતાના વસ્તુની રજૂઆત માટે ખૂબ ઉપયોગી સાધન બને છે. આજે રંગભૂમિની સજ્જત બ્યારે વધતી જાય છે ત્યારે વધારે સંકુલતા અને ગૂઢમતાથી પ્રતીકોનો ઉપયોગ નાટકકારો કરતા થયા છે. ગ્રીક રંગભૂમિ અથવા ઇલિઝાબેથન રંગભૂમિ ઉપર એ શક્ય નહોતું. ગ્રીક રંગભૂમિ ઉપર વાપરવામાં આવતાં પ્રતીકો સાદાં અને સ્પષ્ટ હતા. યુજનાં પશ્ચિમની ભયંકરતા દર્શાવવા હાથમાં મરેલા બાળક સાથે ગ્રી દર્શાવવામાં આવતી જે નાટકો કવિતા ઉપર વધારે આધાર ગણતા તે નાટકોમાં આ ગીતે પ્રતીકોનો ઉપયોગ થતો નહિ. ઇબ્સન અને એબોવ જેવા નાટકકારોએ અસર અને સંવેદનોને તીવ્રતાથી રજૂ કરવાને માટે પ્રતીકોનો પુષ્કળ ઉપયોગ કર્યો છે. ‘ધ ડોલ્સ હાઉસ’ માં ઘર છોડતી વખતે મારાએ બંધ કરેલાં ખારણાનો અવાજ, ગળવામાં સંતાડીને જવાતી મીઠાઈ આદિ પ્રતીક તરીકે આવી અભિપ્રેત અસર જન્માવે છે.

પ્રતીકોના ઉપયોગથી નાટકકાર પોતાના ભાવો કરકસરથી રજૂ કરી શકે છે. પ્રતીકોના ઉપયોગ દ્વારા નાટકકાર પોતાના સંવાદને કલાત્મક અથવા ગુહ્યમય બનાવી શકે પણ એનો ખરો ખેતુ નો ગપ્પોની જગત પ્રતીકોને આપવાનો છે. નવલકથાકાર જે વર્ણન, પૃથક્કરણ, ચર્ચા અને સમજૂતી દ્વારા આપે છે તે બધું નાટકકાર પોતાનાં પાત્રોની વાણી દ્વારા કરે છે. પ્રસંગો જીભા કરતા અને પ્રસંગોથી ઘડાતા એણે સર્જેલા જીવંત પાત્રો આપણી સમક્ષ હોય છે. પોતાના વ્યક્તિત્વને છતું કરવાનું કામ આ પાત્રોનું જ છે. એટલે પત્રોના વ્યક્તિત્વને છતું નહિ કરે એવા પ્રસંગો અને કાર્યો ઓછામાં ઓછાં હોવા જોઈએ અને કેવળ પાત્રના વ્યક્તિત્વને છતું કરતા છતાં વસ્તુ સાથે સંબંધ ન ધરાવતા પ્રસંગો પણ ઓછામાં ઓછા હોવા જોઈએ અને કેવળ

સબવટ ખાતર જ કરવામાં આવેલી રંગભૂમિની સબવટ પણ ઓછામાં ઓછી હોવી જોઈએ. નાટકકાર એક વિશ્વ સર્જે છે જે વિશ્વમાં પાત્રો, પ્રસંગો, કાર્ય અને સંવાદ એકબીજા ઉપર અવલંબી, એકબીજાને સુસંગત બની વ્યવસ્થિત બની રહે છે. નાટ્યલેખકની સિદ્ધિનો આધાર આ એકમને એ જેટલું સંપૂર્ણ બનાવે તે ઉપર રહે છે. આ નાનકડા વિશ્વમાં જેટલી વધારે ભિન્ન, વધારે વિચાર અને વધારે જીવન એ ભરી શકે તેટલો એ સર્જક તરીકે મોટો બને છે.

નાટકમાં 'ડ્રામેટિક આયર્ની' :

નાટકમાં વધારેમાં વધારે રસ જમાવવાની તરફીબ 'ડ્રામેટિક આયર્ની' ને નામે ઓળખાય છે. એમાં વાક્યે વાક્યે ટીકાત્મક વિધાનો રજૂ કરવામાં આવે છે જે વડે પ્રેક્ષકોને પાત્રોનાં રંગભૂમિ ઉપરનાં કાર્યોની માહિતી આપવામાં આવે છે, જેનાથી પાત્રો પોતે જ અબજુ હોય છે. એમાં એક વસ્તુની બે બાજુઓ વચ્ચેનો વિરોધ દર્શાવવામાં આવે છે. આ વિરોધ તે જ ક્ષણે અથવા પાછળથી સ્પષ્ટ થાય છે. પાત્રો જે કંઈ બોલે તેનો પાત્રો એક અર્થ સમજે અને પ્રેક્ષકો બીજો જ અર્થ સમજે કારણ પ્રેક્ષકોને જે માહિતી હોય છે તે પાત્રોને નથી હોતી. આનો કેટલીકવાર વધારે પડતો ઉપયોગ થતો હોવા છતાં એ સૌથી વધારે પ્રબળ યુક્તિ છે કારણ એમાં પ્રેક્ષકો બહુ જીલટથી ભાગ લે છે અને એ નાટ્યકલાનું મહત્ત્વનું અંગ છે. એ વડે પ્રેક્ષકો પરિસ્થિતિ સાથે સંકળાય છે અને તેમને લાગે છે કે તેઓ નાટકમાં ચાલતા કાર્ય કરતાં કથુંક વધારે બાણ છે, પાત્રો કરતાં પણ તેમનું જ્ઞાન વધારે છે અને નાટકકાર તેમને વિશ્વાસમાં લે છે એવો તેમને સંતોષ થાય છે. પુરાણ નાટકકારથી માંડી અત્યાર સુધીના બધા જ નાટકકારોએ આ યુક્તિને અજમાવી છે. ઠગુણ કરતાં સુખદ નાટકોમાં 'ડ્રામેટિક

આચરની મો ઉપયોગ બહેળા પ્રમાણમાં થાય છે. એમાથી હાસ્ય સરસ રીતે નીપજાવી શકાય છે.

નાટકમાં જીવનની સમીક્ષા :

આયોજનની દૃષ્ટિએ નાટકનો વિચાર કર્યા પછી આપણે વિચારવાનું રહે છે કે નાટકકાર જીવનનો અર્થપ્રકાશક બની પોતાનું દૃષ્ટિબિન્દુ રજૂ કરી શકે કે નહિ ? નાટક એ સંપૂર્ણ વસ્તુલક્ષી કલા છે. નાટકકાર પોતાના વસ્તુની વચ્ચે આવી ચાલતા પ્રસંગ વિશે અથવા રજૂ થયેલા પ્રશ્ન વિશે અભિપ્રાય ઉચ્ચારી શકતો નથી. નવલકથાકાર વસ્તુના કથનપ્રવાહને અટકાવી પોતે પોતાના વિચારો રજૂ કરી શકે. આ લાભ નાટ્યયેજકને નથી એટલે કોઈપણ નાટકકારનું જીવનદર્શન એની કૃતિમાંથી જુદું તારવી એ જીવનદર્શન સેખકનું છે એમ કહેવાનું કાર્ય મુશ્કેલ છે. એ માટે સામાજિક પાસે અવકાશ જ રહેતો નથી.

અને છતાં જુદા જુદા નાટકકારોએ જુદી જુદી રીતે અપનાવી પોતાના વિચારો દર્શાવ્યા છે. ગ્રીક નાટકોમાં બે દર્શ્યો 'વચ્ચે આવતુ ગાયકૃષ્ણ' પોતાના ગીત વડે બની ગયેલા અથવા બનવાના બનાવ ઉપર ટીકા કરી લેખકની ફિલસૂફી દર્શાવી જતું. આધુનિક નાટકકારો પોતે સર્જેલા પાત્રોમાથી એકાદ પાત્રને પસંદ કરી તેની પાસે અભિપ્રાયો ઉચ્ચારાવી પોતાના વિચારો રજૂ કરે છે. તો વળી કેટલાક નાટકોમાં એકાદ પાત્રનું કાર્ય જ નાટકના પ્રસંગો વચ્ચે કંઈ અભિપ્રાયો ઉચ્ચારવાનું હોય છે. પરંતુ આવા પાત્રો જ્યારે મૂળ વસ્તુમાં ચોક્કસ ભાગ ભજવવાને માટે સર્જાય ત્યારે જ તે ચોગ્ય બને. 'ઈન્દુકુમાર અંક પહેલો' માં પાખડીનું પાત્ર લગભગ આવું જ છે, તે ઉપરાંત નાનાલાલના નાટકોમાં કવિ પોતે જ પોતાની પ્રિય ભાવનાઓ એમના પાત્રોને મુખે ઉચ્ચારાવે છે ત્યાં

તે. નાટ્યાત્મક નથી એટલું જ નહિ એમનાં પાત્રો પણ વ્યક્તિત્વ વગરનાં અને યાંત્રિક પૂતળાં જેવાં લાગે છે. એટલે આવા કાર્ય માટે લેખકે ઘણી સાવધાની રાખવી પડે છે. વળી એ પાત્રના અભિપ્રાયને લેખકના અભિપ્રાય તરીકે ગણતાં પહેલાં પૂરતી ચકાસણી કરવી જોઈએ. જો એ વસ્તુ અને કાર્યને અનુરૂપ રહી વધારે પ્રકાશ ફેંકી જાય તો જ એને આપણે એમ ગણી શકીએ.

કેટલીકવાર પાત્રો વચ્ચે ચાલતા સંવાદ દ્વારા પણ લેખક પોતાનાં મંતવ્યોને અભિવ્યક્તિ આપે છે. પરંતુ નાટકના પાત્રના કોઈ પણ ઉચ્ચારણને ઉપાડી આપણે એને લેખકના મંતવ્ય તરીકે ઠેરવી શકીએ નહિ. આ નિર્ણય ઘણી સાવધાનીપૂર્વક લેવો પડે છે. જો પાત્રો જોડે પ્રેક્ષકોનો સમસાવ જાગે છે તે પાત્રોનાં વિધાનોને જમની જોડે સમસાવ જાગતો નથી તેવાં પાત્રોનાં વિધાનો જોડે સરખાવીને સર્જકના અભિપ્રાયને તારવી શકીએ. ‘હેમ્લેટ’માં નાટક અંગે હેમ્લેટના વિચારો શેક્સપિયરના જ છે એમાં શંકા નથી. અને અંતે તો વસ્તુ, કાર્ય અને પાત્રનું સર્જન નાટકકાર પોતે જ કરે છે. નાટ્યરૂપી વિશ્વનો સ્રષ્ટા જ એ છે. એ જ રીતે એનું ઘટતર કરે છે, કાર્યનો માર્ગ ચીંધે છે, પાત્રોના ભાવિનું નિર્માણ કરે છે તેમાં જ જીવન પરત્વેના એના દષ્ટિબિન્દુનો સમાવેશ થાય છે. નાટ્યકલા ગમે એટલી બિનઅંગત હોય અથવા પરસંવેદનપરાયણ (objective) હોય છતાં વસ્તુની પસંદગી પાત્રોનું સર્જન, તેમની વર્તણૂક અને પ્રસંગઘટના તો નાટકકાર પોતાની રુચિ, માન્યતા અને દષ્ટિ પ્રમાણે જ કરે છે. આ પસંદગીમાં, એની પાછળ રહેલી દષ્ટિમાં જ એણે કરેલી જીવનની સમીક્ષા આવી જાય છે. એ સૃષ્ટિ ગમે તેટલી વિશાળ હોય, વૈવિધ્યપૂર્ણ હોય છતાં સર્જકના વ્યક્તિત્વની છાપથી અંકત તો થયેલી જ હોય છે.

નાટ્યકૃતિનાં પ્રાણભૂત સંવિધાન અંગો :

ભારતીય નાટ્યમીમાંસકોની દૃષ્ટિએ

ભૂમિકા :

[‘ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર’ પ્રમાણે નાટકોની ઉત્પત્તિ અને તેનો રહસ્યાર્થ]

આચાર્ય આનંદશંકર ધ્રુવે એમના એક વિદ્વતાપૂર્ણ વ્યાખ્યાનમાં લખ્યું છે કે, “.. આપણે ત્યાં જૂનામાં જૂના જે નાટકો ઉપલબ્ધ થાય છે. તેનું ખંધારણ એવું તો સાગોપાગ છે કે નાટકની શરૂઆત એ જ રૂપથી થઈ હોય એમ માની શકાતું નથી. તેમ કાલિદાસ જેવો જૂનો નાટકકાર પણ પોતાને ‘નવીન’ જણાવે છે, એ બેતાં પણ એની પૂર્વે અનેક નાટકો રચાઈ ગયાં હશે-જેનું અત્યારે નામનિશાન પણ મળી આવતું નથી એમ સહજ ખાતરી થાય છે અને આ ઉપર વિચાર કરતાં મનમાં થઈ આવે છે કે અહો ! ‘survival of the fittest’ સર્વોત્તમ યોગ્યતા ઉત્તરણનો નિયમ બાહ્ય પ્રકૃતિમાં પણ જેવી ઉશ્ચતાથી નહિ પ્રવર્તે તો હોય તેવી ઉશ્ચતાથી હિન્દુસ્તાનમાં જન્મેલી મનુષ્યજાતિની કૃતિઓ ઉપર પ્રવર્તે છે ! યાસ્ક પહેલાં અનેક નિરુક્તકાર તો થઈ ગયા જેમાના કેટલાકનો એ નિર્દેશ કરે છે પણ આપણા નિરુક્તકાર તો એકલા યાસ્ક જ. પાણિનિ પહેલાં અનેક વૈયાકરણો થઈ ગયા, જેમનાં નામ અષ્ટાધ્યાયીમાં આવે છે, પણ આપણા આદિ વૈયાકરણ તો બાણે પાણિનિ જ. બાદરાયણ પહેલાં અનેકાનેક વેદાન્તાચાર્યો થઈ ગયા, જેમાના થોડાકના મત એ ટાકે છે, પણ ઉપનિષદનું મર્મ દેખાડનાર પ્રથમ વેદાન્તસૂત્રકાર તો બાદરાયણ જ અને એ રીતે બીજાં ઘણાં શાસ્ત્રોમાં. ‘Survival’ નો નિયમ હંમેશા ‘Fittest’ યોગ્યતમને જ તારવી ઠાઢે છે; અને યોગ્યતમ અને બલવત્તમ હંમેશા એક જ નથી હોતા. ‘Strongest’ બલવત્તમ પોતાના બળથી એકને હણી

જાય છે, અને લાંબે ગાળે પોતે હજારો જાય છે, તો પણ પોતે જે થાગ્યને હજી ગયું તે તો ગયું જ! એક જમાનાના શોષે અમુક પ્રકારના ગ્રંથો અસ્ત કરી દીધા, તે તો ગયા જ; ફરી જન્મવા વારે જ ન આવ્યો; અને એમાંથી કેટલાકનાં અન્ય ગ્રંથમાં માત્ર નિશાન રહ્યાં. ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર અને એ જાતિના બીજા ગ્રંથો વાંચતાં, ‘અરે! આપણા દેશનું નાટકોરૂપી દ્રવ્ય કેટલું બધું નાશ પામી ગયું!’ એમ ખેદયુક્ત ઉદ્ગાર થઈ જાય છે. આ શાસ્ત્ર એટલું વિસ્તીર્ણ પરિપક્વ અને સૂક્ષ્મ વિવેચનવાળું છે કે એરિસ્ટોટલ કે બીજા કોઈપણ પાશ્ચાત્ય શાસ્ત્રકારના ગ્રંથથી એની બરાબરી થઈ શકતી નથી.”

“‘ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર’માં નાટ્યોત્પત્તિના પ્રકરણમાં કહ્યું છે કે જ્યારે લોકમાં ‘આમ્ય ધર્મ’ [વિષય ધર્મ] પ્રવર્ત્યો અને લોક કામક્રોધ લોભ ઈર્ષ્યા આદિ ભાવોને વશ થઈ સુખદુઃખ પામવા લાગ્યા ત્યારે ઇન્દ્રાદિક દેવોએ પ્રહ્લાને જઈને કહ્યું કે, “ક્રીડનીયકમિચ્છામો દૃશ્યં શ્રવ્યં ચ ચદ્મવૈત્”-એવું કાંઈક ગમ્મત કરવાનું આપો કે જે દેખાય તેમજ સાંભળાય. આ ઉપરથી પ્રહ્લાએ ‘પાંચમો’ ‘સાર્વવર્ણિક’ વેદ રચ્યો, જે સાંભળવાનો શૂદ્રાદિકને પણ અધિકાર. એ પાંચમા વેદ માટે ઋગ્વેદમાંથી પાઠ્ય એટલે કે શબ્દાર્થસંદર્ભ લીધો, સામવેદમાંથી સંગીત લીધું, યજુર્વેદમાંથી અભિનય લીધો, અથર્વવેદમાંથી રસ લીધો.

જગ્રાહ પાઠ્યમૃગ્વેદાત્ સામજ્યો ગીતમેવ ચ ।

યજુર્વેદાદભનિયન્ રસાનાયર્વણાદપિ ।।

નાટ્યશાસ્ત્ર ૧. ૧૭.

વિશ્વકર્માએ નાટ્યગૃહ અને પ્રેક્ષાગૃહ રચ્યું, અને યજ્ઞ-મંડપની માફક એમાં વિવિધ દેવતાઓની સ્થાપના કરવામાં આવી, તથા નાયક અને નાયિકાનું રક્ષણ ઇન્દ્ર અને સુરસ્વતીને સોંપવામાં

આવ્યું; જેમકે રંગપીઠના મધ્યભાગે પ્રદ્વાની કલ્પના કરી અને તેથી તે ઉપર સૂત્રધાર પુણ્ય વેરે છે એમ ખતાવ્યું. આપણા શાસ્ત્રોને ('આપણાં શાસ્ત્રોમાં' હું પ્રાદ્વાણ અને જૈન ઉભયનાં શાસ્ત્રોનો સમાવેશ કરું છું કારણ કે ઉભયનાં એક જ શાસ્ત્ર છે એમ હું માનું છું.) જેઓ બાલકના કાલા બોલ જેવા સમજે છે તેઓ પૂર્વોક્ત વર્ણનથી ઘડી રમૂજ પામશે; પણ એમાં રહેલો ગંભીર અર્થ કદી પણ સમજી શકશે નહીં. કવિપ્રતિભાના તેજથી પ્રકાશિતો અંદરનો ગૂઢ અર્થ બોવા જટલું જ્યોત્તે આ શાસ્ત્ર માટે માન છે તેઓને તો નીચેના સત્ય પ્રતીત થશે.

નાટક-પાંચમો સાર્વવર્ણિક વેદ :

(૧) નાટકનો હેતુ 'ગ્રામ્ય ધર્મ' પોષવાનો નથી, તેમ તત્ત્વજ્ઞાનના ગ્રંથોની પેઠે એ ધર્મને સાક્ષાત્ ઉચ્છેદવાનો પણ નથી. એ જ ધર્મોને લોકોત્તર વલણ આપી એમનું સશોધન કરવાનો હેતુ છે.

(૨) નાટક એક વેદ છે અને તે સાલળવાનો શુદ્ધાદિકને પણ અધિકાર છે; એટલે કે શુદ્ધ સહિત સમસ્ત જનમંડળને વેદવત્ ઉપદેશ દેવાનું કાર્ય નાટકનું છે.

(૩) નાટકના અધિષ્ઠાતા દેવ તરીકે ઇન્દ્રને કલ્પવામાં તાત્પર્ય એવું છે કે નાયકે હંમેશા આસુરી સંપત્ત સાથે બલ અને વીર્યથી લઢવાનું છે, અને પુષ્કળ સ્વાત્માર્પણરૂપ યજ્ઞ વડે જ પ્રભુતા પ્રાપ્ત કરવાની છે, વળી નાયિકાની અધિષ્ઠાત્રી દેવી ઉપે સરસ્વતી કલ્પવામાં હેતુ એ છે કે નાયિકા ને વિષયની પૂતળી નથી, પણ વિદ્યા અને શીલનું ઉજ્જયળ અને મનુર તે જ એના મુખ ઉપર રમે છે.

ઋગ્વેદમાં શબ્દાર્થનિરૂપિત કવિત્વ અતિ સુદર છે; સામવેદ એના ગાન માટે સુપ્રસિદ્ધ છે; યજુર્વેદ કર્મપ્રધાન અ-

અથર્વવેદ કામક્રોધ ઇત્યાદિ ભાવોના ઉલ્લેખથી ભરપૂર છે. તેથી નગવેદાદિકનો અંગરૂપે નિર્દેશ કરીને નાટકના સમગ્ર સ્વરૂપનો ખુલ્લો યથાર્થ અને વ્યાપક વિચાર અત્રે દર્શાવાયો છે. તે એ કે નાટકમાં નીચેનાં ચાર તત્ત્વો યોગ્ય રીતે મળેલાં હોવાં જોઈએ. (૧) શબ્દાર્થ સંદર્ભ (Poetic Expression), (૨) સંગીત (Music), (૩) અભિનય (Acting) અને (૪) રસ (Passion). કોઈપણ નાટકની પરીક્ષા કરવામાં આ ચાર ઉપરાંત પાંચમું તત્ત્વ તપાસવાનું રહેતું નથી; અને હરકોઈ નાટકમાં જે કાંઈ ખામી હોય છે તે ઉપરનાં તત્ત્વોની વ્યસ્ત વા સમસ્ત ખામીને ક્ષીયે જ... રંગભૂમિની સૃષ્ટિ એ કવિની કપોલકલ્પના કે મૃગતુષ્ણિકા નથી પણ એના મધ્યમાં બ્રહ્મા ધોતે ખિરાળે છે, અને નાટ્યગૃહ તે એક યજ્ઞભૂમિ છે-આ સમગ્રણે એ નાટકકારોના અને સૂત્રધારોના હૃદયમાં પૂર્ણ વેગથી કિતરે, તે નાટકો કાંઈકે દિવ્ય સ્વરૂપજ ધારણ કરે.

નાટક-એક યજ્ઞ :

નાટકને યજ્ઞનું રૂપક આપવામાં શણે ગંભીર અર્થ રહેલો છે. યજ્ઞ એ કે માત્ર કર્મ રૂપે દેખાય છે, તથાપિ ખરા યજ્ઞના અંતરમાં ભક્તિનો વેગ અને જ્ઞાનનો પ્રકાશ ભરેલાં હોય છે, અને તે જ રીતે નાટકમાં પણ (૧) રસ (૨) યોધ અને અભિનય એ ત્રણે તત્ત્વોનું સંવિધાન થવું જોઈએ. જેમ જ્ઞાન અને ભક્તિહીન કર્મ તે માત્ર ચાળા જ છે તેમ રસ અને યોધરહિત અભિનય તે પણ વૃથા જ છે. પૂર્વોક્ત ભક્તિ, જ્ઞાન અને કર્મની ત્રિપુટીનો વિસંવાદ જેમ ધર્મને ક્ષતિ કરે છે, તેમ કિતરોક્ત રસ, યોધ અને અભિનયની ત્રિપુટીનો વિસંવાદ નાટકના ઉત્કર્ષને હાનિકર્તા છે.”^૧

નાટકની ઉત્પત્તિ અંગે વિવેચકોએ અનુમાનેલા સિન્ન સિન્ન

મનો પ્રચલિત છે. એ મધ્યાનાથી કોઈ એક વા બે મત જ નાટ્યો-
ત્પત્તિ માટે જવાબદાર છે એવું કહી શકાય એમ નથી. પાશ્વત્ય
અને ભારતીય વિદ્વાનોની દૃષ્ટિ આ અનુમાનોમા નોખી નોખી છે.
પરંતુ એ બંને અનુમાનો ઉપરથી એક તારાણી નો અવશ્ય નીકળે
છે કે નાટક ઉદ્ભવ્યું છે તેની પાછળ સામૂહિક મીને અનેક બળો
વા તત્ત્વોએ કામ કર્યું છે, એના ઉદ્ભવ પાછળ કોઈ એક ચોક્કસ
કારણ નથી. યુગની અપેક્ષાઓને અનુરૂપ અને સમયની ગતિના વડલ
સાથે આ ક્ષોદ્રસમાગધન કરનારું સાહિત્યસ્વરૂપ પાગરતું ગયું છે.

‘નાટ્યશાસ્ત્ર’મા નાટ્યજન્મકથા આ પ્રમાણે આપેલી છે .

“વૈવસ્વત મનુના ત્રેતાયુગમા યોક્તો ગ્રામ્યધર્મવાળા
(અસંસ્કૃત) થઈ ગયા હતા. જંબૂદ્વિપમા દેવ, દાનવ, ગાધર્વ
આદિ વસતા હતા ત્યારે ઇન્દ્રદિ દેવોએ બ્રહ્માને વિનંતી કરી-‘હે
પિતામહ! વેદો બધા વર્ણોની પ્રજા માટે નથી, નો અમને એવું
કોડનક આપો-જે દરેક અને અન્ય હોય, જેમા બધા વર્ણો ભાન
લઈ શકે.’ આ પ્રાર્થના સાંભળી બ્રહ્માએ પાંચમા નાટ્યવેદની
રચના કરી અને પોતાના સો પુત્રોને એ વેદથી વિદિત કર્યા.
આ વેદમા.

નથી કેા જ્ઞાન કે શિક્ષણ, નથી વિદ્યા કલા જો
ન કોઈ કર્મ કે યોગ, નાટ્યે જ ના પ્રતિષ્ઠિત.
સ્વર્ગ શાસ્ત્રો અને શિક્ષણ કર્મો નાટ્યે પૂજ્ય છે
સાતે સૃષ્ટિ તણી નાટ્ય અનુકૃતિ પ્રતિષ્ઠિત.
વેદ વિદ્યા ઇતિહાસે આખ્યાનો ને કથાકૃતિ
સર્વે વિનોદ દેનારાં તત્ત્વો નાટ્યે પ્રતિષ્ઠિત.
દેવતાનું, ઋષિઓનું, અસુરોનું ને ગૃહસ્થનું
અનુકૃતિ સૌ કૃત્યોની આણું આ નાટ્ય મેં રચ્યું.”^૧

શ્રી. રસિકલાલ પરીખે લખ્યું છે કે, “નાટ્યશાસ્ત્ર એ સાર્વવર્ણિક પંચમ વેદનો વિષય બની વર્ણબ્રતિઓમાં વિસક્ત થયેલા સમાજના લોકસમગ્રને સાંકળનાર નાટ્યકલા અને તેનો આ સાર્વવર્ણિક વેદ હતો. નાટ્યનું આ સાર્વવર્ણિકત્વ એતું મહત્ત્વનું અંગ છે, તે આ હિમોક્તસીના યુગમાં પણ યાદ રાખવા જેવું છે. નાટ્યમાંથી એ લક્ષણ જતાં નાટ્ય મહિમા વિનાનું થઈ જાય.”

ભરતના નાટ્યશાસ્ત્રની આલોચના કરનાર અભિનવગુપ્ત-પાદાચાર્ય નાટ્યોત્પત્તિ વિશે લખે છે કે,

“બ્રહ્માએ નાટ્યવેદ ભરતને આપ્યો. ભરતે ગાધર્વો અને અપ્સરાઓનાં વ્રંદ સાથે શિવ સમીપે નૃત્ત, નૃત્ય, અને નાટ્ય રજૂ કર્યાં. પોતાનું નૃત્ય યાદ કરી શિવે પોતાના ગણો દ્વારા ભરતને એ શીખવ્યું અને પાર્વતી દ્વારા લાસ્ય તથા તાંડુ દ્વારા તાંડવ શીખવ્યાં. ત્યાર બાદ ઋષિઓએ માનવોને એ વિશે જ્ઞાન આપ્યું. પાર્વતીએ લાસ્ય ઉપાને શીખવ્યું. ઉષાએ દ્વારકાની ગોવાલણીઓને-તેમના દ્વારા સૌરાષ્ટ્રની સ્ત્રીઓને અને તેમના દ્વારા અન્ય જાતિઓની સ્ત્રીઓને-એમ પરંપરા વિકસી અને જગતમાં સ્થપાઈ.”

આ ઉત્પત્તિકથા સત્ય કરતાં શ્રદ્ધા કે ભાવનાના પાયા પર સ્થિત થયેલી બેઈ શકાય છે. કથાનું કથા લેખે કશું તાત્પર્ય ન સ્વીકારીએ તો પણ એમાંથી ફલિત થતો ધ્વન્યાર્થ કંઈ ઓછા મૂલ્યવાળો નથી. નાટકના સર્જનમાં વેદોનો ફાળો, પ્રાચીનકાળમાં સ્ત્રી અને પુરુષો અભિનયમાં ભાગ લેતાં તે, નાટકોમાં ધાર્મિક તત્ત્વ વગેરે વાતો આ કથા વાંચતા જણાઈ આવે છે.

ભરતના પ્રાચીન નાટ્યાચાર્યોમાં અગ્રણી ભરતાચાર્ય છે. એ પછીના અનેક નાટ્યવિવેચકોએ પોતાની સૂક્ષ્મ પૃથક્કરણપદ્ધતિથી નાટકના સ્વરૂપનાં પ્રાણભૂત તત્ત્વોની વિશદ આલોચના કરી છે અને સને કેન્દ્રસ્થાને રાખી વસ્તુ, પાત્રલેખન, નાયક-નાયિકા, શૈલી,

અર્થપ્રકૃતિઓ, અવસ્થાઓ, અંત, વગેરેની ચર્ચા કરી છે, અને નાટકને એમણે અવસ્થાનુકૃતિર્નિર્ણય એમ કહી સરતે દર્શાવેલ લક્ષણ માત્રાનુકૃતિનું સમર્થન કર્યું છે. સંસ્કૃત નાટ્યવિવેચકો નાટકની ઇતિહાસિકતા નાટ્યમા નિરૂપવામા આવતા રસનુ સામાજિકના હૃદયમા સંક્રમણ થય એમા જ પૂરી થતી જુએ છે.

નાટ્ય શબ્દનો વિકાસ પણ અહીં જોવા જોવા છે. નાટ્ય શબ્દમાં નૃત્ય ક્રિયા અભિનયન એ પ્રાણતત્ત્વ છે. શાબ્દિક દૃષ્ટિએ તો આ બંને શબ્દો એકરૂપ છે. મૂળ સંસ્કૃત ધાતુ વૃત્ત છે. એના નર્ત-નટ-નાટ એવા ક્રમિક અવાતર રૂપોમાંથી સંસ્કૃતમા નટ ધાતુ પ્રવેશ્યો છે; પણ આ ધાતુમા જેમ અભિનય અંતર્નિહિત છે તેમ સશબ્દતા પણ છે. વસ્તુતઃ તો નૃત્ય, સંગીત અને નાટ્ય એ ત્રણનો સુમેળ થવાથી મૂર્ત થતું લોકચરિત એ સમગ્રતઃ નાટ્ય ગણાય છે. જીવનના બધા પાસા, બધી કલાઓ સાથે જેમા રંગભૂમિ ઉપર રજૂ થાય તે નાટક. સરને તો નાટ્યશાસ્ત્રમા કહ્યું પણ છે કે,

ન તજ્ઞાનં ન તત્ત્વિલ્પં ન સા વિદ્યાં ન સા કલા ।

ન મ યોગો ન તત્કર્મ યન્નાટયેઽસ્મિન્ન દશ્યતે ।

નાટ્યશાસ્ત્ર ૧-૧૧૬

આ શ્લોકનું તાત્પર્ય એ છે કે, જગતનું કોઈ જ્ઞાન બાકી નથી, કોઈ એવું શિક્ષણ બાકી નથી, કોઈ એવી વિદ્યા બાકી નથી, કોઈ એવી કળા બાકી નથી ને કોઈ એવું કર્મ બાકી નથી કે જે નાટ્યમા જોવામા ન આવે.

‘દશરૂપક’ નામના ગ્રંથનો કર્તા ધનંજય અવસ્થાનુકૃતિ નાટ્યમ્ (અવસ્થાની અનુકૃતિ તે નાટ્ય), રૂપમ્ દશ્યતયો ઉચ્યતે (તે દશ્ય હોવાના કારણે રૂપ કહેવાય છે). રૂપકમ્ તત્ સમારોપાત્ (તેનો (રૂપનો) સમારોપ અભિનેતામાં કરવાથી તે રૂપક

કહેવાય છે.) વગેરે નાટકની સમજૂતીઓ આપે છે. ભરતે નાટ્ય-શાસ્ત્રમાં નાટક વિશે યેત્રણ અત્યંત મહત્વના શ્લોકો મૂક્યા છે જેનું ભાષાન્તર (પદમાં) શ્રી. કે. કા. શાસ્ત્રીએ નીચે પ્રમાણે કયું છે :

આમાં ના છે તમારું કં, કે નથી દેવસર્વનું
તણે લોક તણા ભાવ છે ખતાચાય નાટ્યથી.

X

X

X

આ સર્વ રસ-ભાવોમાં, સર્વ કર્મ ક્રિયામહી
સર્વને યોધ દેનારું નાટ્ય આ સર્વથા થશે.

X

X

X

ન એ જ્ઞાન, ન એ શિલ્પ, ન એ વિદ્યા, ન એ કલા,
ન એ યોગ, ન એ કર્મ જે આ નાટ્યે જુઓ નહિ.
સર્વ શાસ્ત્રા અને શિલ્પો અને કર્મો વિભિન્ન જે
તે બધાં એકઠાં સાધ્યાં તેથી આ નાટ્ય મેં કયું.

ભરતાચાર્યે નવજીવન સાથે સંકલિત, એ જીવનને ઉપયોગી ઉપદેશ માટે તથા શોકાર્ત અને દુઃખાર્ત મનુષ્યોને શાન્તિ આપવા માટે નાટકના પંચમવેદની ઉત્પત્તિ થઈ હોવાનું નોંધ્યું છે. આ નાટકનો પ્રધાન ઉદ્દેશ્ય આનંદનિર્માણ અને આનંદસંક્રાન્તિ છે. તેથી ભારતીય નાટ્યપ્રણાલીમાં દુઃખાન્ત કે કરુણપર્યવસાયી નાટ્ય-કૃતિઓની પરંપરા નથી. પાશ્ચાત્ય નાટકોમાં આનંદપર્યવસાયી અને કરુણપર્યવસાયી (Comedy અને Tragedy) તથા મિશ્ર એમ ત્રિવિધ નાટ્યપ્રકારો અસ્તિત્વમાં છે. “સામાન્ય રીતે જેતાં જણાય છે કે ભારતીય દષ્ટિ આશાવાદી છે, પરમ શ્રેયમાં માનનારી છે; કર્મવિપાકને અનુસરે છે અને સત્કર્મના ફળ તરીકે સુખ હોય જ એમ માને છે, આથી નાટકનો અંત સુખી હોય એ સ્વાભાવિક છે. ધર્મનો વિજય અને અધર્મનો પરાજય થાય છે એ આચારશાસ્ત્રનો સિદ્ધાન્ત છે. આથી ઉદાત્ત ગુણિથી યુક્ત નાયકનો પરાજય થાય જ નહીં તેમજ પાપીનો વિજય પણ સંભવિત નથી. પાપીનું પતન તે

દુઃખાન્ત ઘટના નથી, અને નેથી સામાન્ય રીતે અંતમા નાયકની સિદ્ધિ વગેરે સુખપૂર્ણ ઘટના આવે છે, તો પણ એ યાદ રાખવું જોઈએ કે સંસ્કૃત નાટકોમા દુઃખપ્રદ અને કરુણાન્નક ઘટનાઓ નથી હોતી એમ નથી. ઉત્તમરામચરિત, વેણીસંહાર કે નાગાનન્દ જેવા અનેક નાટકોમાં દુઃખોત્પાદક દર્શનો છે.^{૧૧}

(૧) સામાન્યતઃ સંસ્કૃત નાટકોમા શરૂઆત નાન્દી અર્થે અસ્તાવનાથી થાય છે; નાટકનો સૂત્રધાર શરૂઆતમાં આવીને ભૂમિકા રજૂ કરે છે અને નાટકનો અંત ભરતવાક્યથી થાય છે. નાટકના વસ્તુની અંતર્ગત વિગતો, અંકાવતાર વગેરે નાટ્યસંવિધાન-યુક્તિઓ પણ યોજવામાં આવે છે.

(૨) સંસ્કૃત નાટકનાં પાત્રો જે ભાષાનો ઉપયોગ કરે છે તે અંગેની પણ એક રીત છે. એ ભાષાઓ પાત્રો પ્રમાણે યોજાય છે. સંસ્કૃત, પ્રાકૃત, પૈશાચી, અર્ધમાગધી, શૌરસેની વગેરે ભાષાભેદો સંસ્કૃત નાટકકારોએ ઉપયોગમાં લીધા છે. અભિજાત અને ભદ્રકુલમા જન્મેલો નાયક, પંડિત વગેરે સંસ્કૃત ભાષામાં સંવાદો બોલે છે; તેમજ સ્ત્રીપાત્રો તથા નોકરચાકરો વિદૂષક વગેરે પ્રાકૃતનો ઉપયોગ કરે છે.

(૩) વિદૂષક એ સંસ્કૃત નાટકનું એક વિલક્ષણ તત્વ છે. શેક્ષપિયરનાં નાટકોમા આવતા fool કે clown જેવું જ આમ તો આ પાત્ર છે પણ એ ખેમાં વૈષમ્ય ઘણું છે. નાયકનો તે મિત્ર હોય છે, અને નાટકની ક્રિયા દરમિયાન વિનોદ કે હાસ્ય જન્માવી એણે નાટકના વસ્તુવિકાસમા સહાયભૂત થવાનું હોય છે. એ પાત્ર રાજાનું પ્રિયપાત્ર હોવાથી તથા રાજાની પ્રેમપ્રવૃત્તિમાં મદદરૂપ હોવાથી

૧. પ્રો. સી. એલ. શાસ્ત્રી : 'સંસ્કૃત વાદ્યમયનો ઇતિહાસ' - પૃ. ૨૯૪, ૨૯૫.

એને બધે જ હરવાફરવાની કે બધે જ પ્રવેશવાની રજા હોય છે. એ પાત્ર Comic relief આપી સંવાદોની આસ્વાદ્યતા ઘણી રીતે વધારી મૂકે છે.

(૪) ગ્રીક નાટકો જેનો સાગ્રહ વિનિયોગ કરે છે તે ત્રિવિધ એકતાનું પરિપાલન સંસ્કૃત નાટકકારો કરતા નથી. સ્થળ, કાળ અને ક્રિયાની ત્રણ પ્રકારની એકતામાં એમને તો ક્રિયાની એકતા જ મહત્ત્વની લાગે છે તેથી સ્થળ કે કાળમાં તેઓ શૈથિલ્ય બતાવવામાં સંકોચાતા નથી.

(૫) ગ્રીક નાટકોમાં Chorus આવે છે તેવું વૃંદગાન સંસ્કૃત નાટકપ્રણાલીમાં રૂઢ થયું નથી. સંસ્કૃત નાટકો સજવાતાં તે રંગમંચ પર, ખુલ્લામાં નહીં પણ પ્રેક્ષાગારો કે રંગભવનોમાં સજવાતાં. જ્યારે ગ્રીક નાટકો એમ્ફિથિયેટરોમાં આકાશના ચંદરવાનીચે સજવાતાં.

(૬) નાટકોમાં વસ્તુ કલ્પિત, સુખ્યાત, ઐતિહાસિક, કે મિશ્ર રહેતું. નાટકકાર બંધુધા પુરાણો કે મહાકાવ્યોનાં કથાનકોને નાટ્યનું રૂપ આપતો; તો પ્રહસનો કે પ્રકરણ જેવાં નાટકોમાં એ પૂર્ણિતઃ કલ્પિત કથાનકને સંયોજતો. આમ કરવા જતાં પ્રચલિત કથાવસ્તુના કેટલાક અંશેને એ પોતાની રીતે ફેરવતો, એમાં સરવાળા-બાદબાકી કરતો અને બને તેટલી વધુ નાટ્યાત્મકતાપૂર્વક રજૂ કરવાનો પ્રયત્ન કરતો.

(૭) પાત્રાલેખનની પદ્ધતિની દૃષ્ટિએ પણ સંસ્કૃત નાટક વિલક્ષણ છે. નાયક, નાયિકા, ઉપનાયક, બલનાયક અને ઉપનાયિકા, તથા અન્ય ગૌણ પાત્રોનું વ્યક્તિત્વ આ નાટકોમાં વિશિષ્ટ રીતે ભિન્ન આવેલું બેવા મળે છે. નાયક એ સૌથી પ્રધાન પાત્ર હોવાથી એનું ઘડતર આદર્શરંગી કરવામાં આવ્યું હોવાનું દેખાય છે. આ નાયકો ચાર પ્રકારના હોય છે. ધીરોદાત્ત, ધીરોદ્ધત, ધીરપ્રશાન્ત, ધીરભલિત.

(૮) સરતના નાટ્યશાસ્ત્રમાં પ્રતિપાદન કરવામાં આવ્યું છે તે પ્રમાણે મૃત્યુ, દુઃખ, યુદ્ધ, શાપ, શયન, સોજન, ગંગારચેષ્ટિનો, ચગેરેના સૂચક પ્રસંગોનું અભિનયન સંસ્કૃત નાટકે નિષિદ્ધ ગણ્યું છે. નાટકના કથાનકમાં આવા પ્રસંગો કે આવાં દશ્યો અનિવાર્ય હોય તો રંગમંચ ઉપર નહીં બતાવતા એમનું સૂચન વિષ્ણુભક્ત પ્રવેશક, સૂલિકા, અંકાબતાર અને અંકાસ્ય જેવી નાટ્યયુક્તિઓને પ્રયોજીને તે દાસ કરવામાં આવે છે.

(૯) સંસ્કૃત નાટકમાં નાટ્યનિર્દેશો આવે છે તેમાંના અગત્યના કહી શકાય તેવા આટલા છે. નેપથ્ય પડદા પાછળ, નેપથ્ય શબ્દના અનેક અર્થો છે. પડદો, વેશભૂષાનું સ્થળ (ગ્રીનરૂમ) ચગેરે, સામાન્ય ગીતે પડદા પાછળથી બોલાતા સંવાદો માટે આવું સંવાદસૂચન નિર્દેશ થાય છે. પ્રકાશમ્ મોટે સાદે, બધા જ સાંભળી શકે તેમ સંવાદ બોલવા ને. સ્વગત-આત્મગત ભાગ પ્રેક્ષકો જ સાંભળી શકે પણ રંગભૂમિ પરનાં બીજાં પાત્રો ન સાંભળે તે રીતે બોલવું, પશ્ચિમના નાટકોની સ્વચ્છતોસ્થિતિ જેવા સંવાદો. જનાન્તિકમ્ રંગમંચનાં પાત્રોમાંથી એક પાત્ર જેને વાત કહેવાની હોય તેને થોડે દૂર લઈ જઈ ને પાવ તથા પ્રેક્ષકો સાંભળી શકે તેવી રીતે વાતચીત કરે તે. અપવાર્ચ-અપવારિત આ સંવાદસૂચન જનાન્તિકના જેવું જ છે. એક પાત્ર બીજા પાત્રનું પ્રેક્ષકો સાંભળે તે રીતે રહસ્ય ખુલ્લું કરે ને. આકાશમાપિત રંગમંચ ઉપર બીજું પાત્ર છે એવી ધારણાથી એક જ પાત્ર ઉદ્દગીવ દષ્ટિ કરીને સંવાદો બોલે તે.

(૧૦) સંસ્કૃત નાટકની ૩૬ પ્રણાલી એના અંત અંગેની પણ છે. સંસ્કૃતમાં કરુણાન્ત નાટકો છે જ નહીં. ભવભૂતિનું ‘ઉત્તરરામચરિત’ જેવું કરુણિકાની સારોણાર શક્યતાવાળું અને એવી જ નાટ્યકૃતિનો આસ્વાદ આપતું નાટક પણ અંતે તો મધુરથી બધું સમેટે છે. ભરતે મધુરેણ સમાપયેત્ એવો આદેશ આપેલો છે તેથી આ પર પર આવી છે. શરૂઆતમાં જેમ નાન્દીપ્રલોક

તેમ અંકે ભરતવાક્યમૂનો શ્લોક મૂકીને અંત લાવવામાં આવે છે. વળી અંતે કથાનકના અંકોડા ઘણાં નાટકોમાં દિવ્ય તત્ત્વોની મદદથી સાંકળવામાં આવ્યા હોવાનાં ઉદાહરણો પણ મળે છે.

(૧૧) સાહિત્યદર્પણકાર વિશ્વનાથ જણાવે છે તેમ નાટકનું વસ્તુ ખ્યાત હોવું જોઈએ અને નાટકમાં પાંચથી ઓછા અને દશથી વધુ અંકો હોવા ન જોઈએ. આ અંકોની લંબાઈ ગાયની પૂંછડીના અગ્રભાગ જેવી એટલે કે ધીમે ધીમે ઓછી થતી હોવી જોઈએ. એટલે કે બધા અંકોની લંબાઈ એક સરખી હોવી ન જોઈએ.

(૧૨) નાટકનાં મુખ્ય પાત્રો ચાર કે પાંચ હોવાં જોઈએ તથા નિરૂપણ સુખ અને દુઃખનું થવું જોઈએ અને અંગી એટલે મુખ્ય રસ તરીકે શૃંગાર, કે.વીર જ હોવા જોઈએ અને સમાપનમાં અદ્ભુત રસ હોવો જોઈએ.

(૧૩) સંસ્કૃત નાટકે ગર્ભનાટક કે ગર્ભાંકની એક નાટ્ય-યુક્તિ પ્રચલિત કરેલી છે. એનો ઉત્તમ નમૂનો ભવભૂતિના 'ઉત્તરરામ ચરિત'માં મળે છે. વિષ્ણુલોક કે પ્રવેશકની માફક ગર્ભનાટક પણ પાછળના ખનાવો ખતાવી બંધ છે અને એની રજૂઆત નાટ્યસદશ કરવામાં આવે છે. શેક્સપિયરનાં નાટકો, 'Hamlet' અને 'Winter's Tale'માં આવા ગર્ભાંકોની યુક્તિ પ્રયોજાઈ છે.

(૧૪) સંસ્કૃત નાટક રસને નાટકનો આત્મા ગણે છે અને પશ્ચિમનાં નાટકોની માફક સંઘર્ષને નહીં. રસને નાટકના આત્માના સંદર્ભમાં સૌથી પહેલાં વિચારવાનું માન ભરતને છે. અહીં એક અભિપ્રાય શ્રી. રામપ્રસાદ બક્ષીનો નોંધવા જેવો છે. તેઓ લખે છે, “આજનો પાશ્ચાત્ય સાહિત્યમીમાંસાનો અભ્યાસી કહેશે કે નાટકનું પ્રાણભૂત તત્ત્વ Conflict એટલે સંઘર્ષ છે પણ સંઘર્ષ એ નાટ્યકૃતિનું અંતિમ લક્ષ્ય નથી; એ તો એ અંતિમ લક્ષ્ય સાધવાનું એક, અત્યંત

આવશ્યક એવું સાધન છે. સંઘર્ષ એ નાટકના વસ્તુના સંવિધાનનું તત્ત્વ છે. આપણા પ્રાચીન નાટ્યશાસ્ત્રકારોએ દર્શાવેલી અર્થપ્રકૃતિઓમા અને કાર્યાવસ્થાઓમા એ તત્ત્વોનો સમાવેશ અને સ્વીકાર થયેલો જોઈ શકાય છે. નાટકનો અન્ય ધર્મ છે ભાવસંક્રમણ અને એ ભાવની સહુદય સામાજિકના હૃદયમાં થતી રસરૂપ પરિણતિ.”

(૧૫) સંસ્કૃત નાટકમા વસ્તુના ષટક તત્ત્વ વિશે વિચાર કરતાં પાંચ કાર્યાવસ્થાઓ આરંભ, પ્રયત્ન, પ્રાપ્ત્યાશા, નિયતાપ્તિ, ફલાગમ, પાંચ અર્થપ્રકૃતિઓ ખીજ, ખિન્દુ, પતાકા, પઠરી, કાર્ય, અને પાંચ સંધિઓ મુખ, પ્રતિમુખ, ગર્ભ, વિમર્શ અને નિર્વહણનો વિચાર કરવામાં આવ્યો છે. એ ઉપરથી સમજાય છે કે નાટકના કથાનકના સુશ્લિષ્ટ ગ્રંથન ઉપર સંસ્કૃત નાટકકારોએ કેટલું ખડું ધ્યાન આપ્યું હશે.

સંસ્કૃત નાટ્યસંવિધાનની વિશિષ્ટતાઓ :

૧. કાર્યાવસ્થાઓ :

દશાપકકાર ધનંજયે વસ્તુ, નાટક અને રસની દૃષ્ટિને પ્રધાન ગણી નાટકના સિન્ન સિન્ન પ્રકારોનો વિચાર કર્યો છે અને તેમા એણે વસ્તુને અત્યંત મહત્ત્વનું ગણી એના સંવિધાન અંગે કેટલીક વીગતો આપી છે. શ્રી. રામપ્રસાદ બક્ષી કહે છે કે, “જીવનમા કોઈ વ્યક્તિ પોતે અમુક ઉદ્દેશ સિદ્ધ કરવા માટે પ્રવૃત્ત થાય ત્યારે એમા જે તત્ત્વો પારખી શકાય. એક તો એ ઉદ્દેશ અથવા પ્રયોજન સિદ્ધ કરવા એ શું કાર્ય કરે છે, એ કાર્યનો આરંભ ક્યારે થયો, એ કાર્યમા એનો પ્રયત્ન ક્યારે આગળ વધ્યો, અને એને ધાયું કળ પ્રાપ્ત થશે એવી આશા ક્યારે થઈ, એ ફલ હવે પ્રાપ્ત થયું એવું સ્પષ્ટ ક્યારે જણાવા લાગ્યું અને એ કળ છેવટે પ્રાપ્ત થયું. આ એ વ્યક્તિની કલસિદ્ધિ માટેની ક.

પ્રવૃત્તિની વાત થઈ, એ વ્યક્તિથી જે કાર્ય કરાતું આવે એનું પૃથકકરણ થયું... મુખ્ય વસ્તુમાં થતા કાર્યનું પૃથકકરણ કરતાં જે વિકાસ પરખાય તેને કાર્યવસ્થાઓ કહે છે". ૧ આ કાર્યવસ્થાઓ પાંચ છે.

(૧) આરંભ

(૨) પ્રયત્ન

(૩) પ્રાપ્ત્યાશા

(૪) નિયતાપ્તિ

(૫) ફલાગમ

નાટકમાં રંગમંચ ઉપર જતાવવામાં આવતા સમગ્ર કાર્ય-વિકાસની ક્રમશઃ અંત તરફ આગળ વધતી આ સિન્ન સિન્ન અવસ્થાઓ છે. ઉપક્રમ અને ઉપસંહાર વચ્ચેનું કાર્ય આ અવસ્થાઓમાંથી પસાર થાય છે અને પૂરું થાય છે. શ્રી. રામનારાયણ પાઠક 'નાટ્યશાસ્ત્ર' ઉપરની એમની એક અભ્યાસપૂર્ણ નોંધમાં લખે છે કે, "મોટા ફલલાભને માટે માત્ર ઔત્સુક્ય થવું તેનું નામ આરંભ પછી એ ફળની પ્રાપ્તિ માટે અત્યંત ત્વરાથી પ્રયત્ન કરવો તેનું નામ પ્રયત્ન. એ પ્રયત્ન કરતાં વિઘ્નો આવે અને એને લઈને ફળ મળશે કે નહીં એવી શંકા થાય એમ આશા અને શંકામાંથી ચાલતાં ચાલતાં પ્રાપ્તિ વધારે સંભવિત જણાય તે પ્રાપ્ત્યાશા અને તે પછી વિઘ્નોનો નાશ થાય અને પ્રાપ્તિ નિશ્ચિત થાય તે નિયતાપ્તિ; અને છેવટે સમગ્ર ફલનો લાભ તે ફલાગમ. એક દૃષ્ટિએ એમ કહી શકીએ કે આરંભ પછી જે પ્રયત્ન ચાલે છે તે ठेક ફલાગમ સુધી ચાલે છે અને પ્રાપ્ત્યાશા અને નિયતાપ્તિ

એ પ્રયત્નની અવાન્તર દર્શા છે, અને ફલાગમ એ પ્રયત્નનું સમાપન-ઉપસંહાર છે.”^૧

આટલી સમજૂતી આપ્યા પછી એ જ નોંધમા શ્રી. રા. વિ. પાઠક લખે છે : “આપણા નાટકો ખર્માં સુખાન્ત હોય છે. એટલે તેમાં છેવટ ફલાગમ જ હોઈ શકે અને જગતનાં કોઈપણ પ્રકારનાં જિંયા ફળ વિદન વિના મળી શકતા નથી એ દષ્ટિએ જોતાં આરંભથી ફલાગમ સુધીનો ક્રમ સ્વાભાવિક પણ છે. રસની દષ્ટિએ પણ કોઈપણ વિદન વિના અને મહાન પ્રયત્ન વિના પ્રાપ્ત કરેલા ફળનો કશો અમત્કાર નથી અને જો સુખાન્ત નાટક કરવું હોય તો ઉપર ખતાવ્યો તે જ ક્રમમા પ્રયત્ન અને ફળ ખતાવવાં જોઈએ. આરંભ પછી પ્રયત્ન શરૂ કરતાં તરત જ વિદનનું તત્ત્વ દાખલ થાય છે અને પછીનો ખધો વિસ્તાર ધીરે ધીરે દાખલ કરેલા વિદનો ઉપર મેળવેલા વિજય છે. આ રીતે આપણા નાટક બટલા રસનિ-બાદક છે તેટલા જ જીવનની દષ્ટિએ સ્વાભાવિક છે, તેથી દરેક સુખાન્ત નાટકમા આ ક્રમ મળી શકે.”^૨

૨. સંસ્કૃત નાટકમાં અર્થપ્રકૃતિઓ :

પોતાને અભિપ્રેત એવા પરિણામની અપેક્ષાએ કાર્યની ઉપર જોઈ તેવી યાચ અવસ્થાઓમા ક્રમિક રીતે પસાર થતો નાથક પ્રયોજનસિદ્ધિ માટે પ્રયત્ન કરે છે. એ પ્રયોજન, અણીષ્ટ કે કાર્યને અર્થ કહેવામા આવે છે. એ પ્રયોજનની સિદ્ધિમા મદદકર્તા જે અંશો તે પ્રકૃતિઓ તરીકે ઓળખાય છે. નાટકમાં વસ્તુના જે પ્રકાર સંસ્કૃત નાટ્યવિવેચકોએ દર્શાવ્યા છે. એક આધિકારિક અને ખાજુ પ્રાસંગિક. આધિકારિક તે મુખ્ય અને પ્રાસંગિક તે ગૌણ અથવા ઉપવસ્તુ. આમાના આધિકારિક વસ્તુમા

પ્રયોજનસિદ્ધિ માટેના પ્રારંભ થાય છે અને એમાં પ્રયોજનપ્રાપ્તિ પણ સધાય છે. એ અર્થપ્રકૃતિઓ પાંચ છે, જેનાં નામ નીચે પ્રમાણે છે.

(૧) બીજ

(૨) બિન્દુ

(૩) પતાકા

(૪) પ્રકરી અને

(૫) કાય.

નાટકકાર નાટકના ‘અર્થ’ની પ્રકૃતિ અર્થાત્ એનો મૂળ ઉદ્દેશ પ્રેક્ષકોના ધ્યાન પર લાવવા માટે સૌથી વિશેષ તત્પર હોય એ સ્વાભાવિક છે. આ ઉદ્દેશ તે બીજ, એ પ્રારંભમાં જૂબ જ નાનું હોય પણ પછી નાટકમાં ધીરે ધીરે વધીને પદ્મવિત વૃક્ષ થાય. “તે નાનું સરખું” હોય પણ અનેક પ્રકારે વિસ્તરવાની તેની શક્યતા હોવી જોઈએ. ‘મુદ્રારાક્ષસ’માં મુદ્રાલાલ એ બીજ છે; શાકુંતલમાં રાજા શકુંતલાને જુએ છે ત્યાં કાર્યનું બીજ ન જાય છે. તે પછી બિન્દુ આવે છે. એક કથાંશ પૂરો થાય ત્યારે બીજે કથાંશ શરૂ કરવા માટે જે બનાવ મૂકવામાં આવે છે તેને બિન્દુ કહેવામાં આવે છે. બીરી રીતે બિન્દુ એ અવાન્તર કથાનું બીજ જ છે. ફરક એટલો છે કે આખા કાર્યનું જે પ્રથમ બીજ ન જાય તે જ બીજ ગણાય. તે પછી દરેક કથાંશનું બીજ આવે તો બિન્દુ કહેવાય. કાર્યની અંદર મુખ્ય નેતાના વૃત્તાન્ત સિવાય જે બીજાં વૃત્તાન્તો કાર્યને ઉપકારક થાય એવી રીતે જોડવામાં કે સાંધવામાં આવ્યાં હોય તેને પ્રકરી અને પતાકા કહેવાય. તેમાં નાનું વૃત્તાન્ત પ્રકરી અને મોટું વૃત્તાન્ત પતાકા કહેવાય. રામાયણમાં શ્રવણનું વૃત્તાન્ત પ્રકરી અને સુગ્રીવનું વૃત્તાન્ત પતાકા કહેવાય. અને છેવટ ફળ મળે તેને કાય કહેવાય. એ રીતે પાંચ અર્થપ્રકૃતિઓ થાય છે. પ્રકરી અને પતાકાને

સ્વતંત્ર કાર્ય કે યોજના હોતી નથી. તેના નાયકને ફળપ્રાપ્તિ થવી જોઈએ એવો પણ કોઈ નિયમ નથી.”^૧

શ્રી. રામપ્રસાદ બક્ષી લખે છે કે, “આ પાંચે અર્થપ્રકૃતિઓ પ્રત્યેક નાટ્યકૃતિમાં હોય જ એવું નથી. નાટકનો ‘અર્થ’ અથવા પ્રયોજન પાંચે અર્થપ્રકૃતિઓનો ઉપયોગ કર્યા વિના પણ સાધી શકાય. પતાકા અને પ્રકરી એ પ્રાસંગિક વૃત્તયોજના વિના કેવળ આધિકારિક એટલે મુખ્ય વસ્તુ અથવા વસ્તુની યોજના કરીને તેટલાથી જ, માત્ર બીજ. બિંદુ અને કાર્ય એ ત્રણ અવસ્થાઓ દ્વારા અર્થ સાધી શકાય. અર્થાત્ પ્રયોજનસિદ્ધિના આ ત્રણ હેતુઓ બીજ, બિંદુ, અને કાર્ય પ્રત્યેક નાટકમાં હોય જ. પતાકા અને પ્રકરી અનિવાર્ય નથી.”^૨

૩. નાન્દી, વિષ્કંભક, પતાકાસ્થાનક, સૂત્રધાર, પ્રસ્તાવના : નાન્દી :

સંસ્કૃત નાટકની પરંપરામાં નાટકની ભજવણી પહેલાં પૂર્વરંગવિધિ પતાવવામાં આવે છે. પૂર્વરંગ પૂરું થાય ત્યારે અંતે નાન્દી શ્લોક ગવાય. એ નાન્દી શ્લોક દેવસંકીર્તનાર્થે હોય છે. એની સમજૂતી પણ નન્દન્તિ દેવતા ઇચ્છામ્-જેમા દેવતાઓને આનંદ થાય તે- નાન્દી એવી આપવામાં આવી છે. સાહિત્ય-દર્પણકાર વિશ્વનાથે એવું લક્ષણ નીચે પ્રમાણે બાંધ્યું છે.

આશીર્વાદનસયુક્તા સ્તુતિર્યસ્માત્પ્રયુજ્યતે ।

દેવદ્વિજનૃપાદીનાં તસ્માન્નાન્દીતિલંહિતા ॥

આ રીતે નાન્દી એ મંગલશ્લોક છે, એમાં ઇષ્ટ દેવની પ્રાર્થના તથા આશીર્વાદન હોય છે એમાં કવચિત્ નાટકના કથાનકનું સૂચન હોય છે. નાન્દી શબ્દનો એક અર્થ ઢાલ પણ

થાય છે. નાટ્યારંભે ઢોલ વગાડીને નાટકની શરૂઆતની જાહેરાત થતી હોય અને તેને માટે યોજાતો આ શબ્દ હોય એવું પણ શક્ય ખરું.

વિષ્કંભક :

સંસ્કૃત નાટ્યવિવેચકોએ સજવવાના દષ્ટિકોણથી નાટકના દશ્ય અને શ્રવ્ય તથા સૂચ્ય એવા બે વિભાગો કરેલા છે. દશ્ય અને શ્રવ્ય કથાનક તો રંગમંચ પર નટો દ્વારા અભિનીત થાય જ છે, એવા બનાવો તો પ્રેક્ષકો નજરોનજર બેઈ શકે છે. જ્યારે સૂચ્ય કથાંશો પ્રેક્ષકોની સમક્ષ રંગમંચ ઉપર બતાવવામાં આવતા નથી; એમનો નિર્દેશ માત્ર કરીને આગળ ચાલવામાં આવે છે. સમગ્ર કથાવસ્તુના રસપોષક બનાવોની સુશ્રૂણલિત સાંકળ પ્રેક્ષકોના મનમાં સ્પષ્ટ હોવી જ બેઈ એ તેથી સંસ્કૃત નાટક પાંચ પ્રકારનાં દશ્યોને યોજે છે. વિષ્કંભક, પ્રવેશક, ચૂલિકા, અંકાવતાર અને અંકાસ્ય. આમાંથી ગમે તે એક દશ્યયોજના દ્વારા ન બતાવવાના પ્રસંગોનું સૂચન કરવામાં આવે છે. વિષ્કંભક અને પ્રવેશક બંને બે અંકો વચ્ચે બની ગયેલી ઘટનાનો નિર્દેશ કરવા માટે યોજાતાં દશ્યો છે. એ ઉપરાંત અનુવર્તી અંકના કથાંશનું પણ એ સૂચન કરે છે. આ બંને વચ્ચે તફાવત છે. વિષ્કંભક બે અંકોની વચ્ચે અથવા પહેલા અંકની શરૂઆતમાં આવે જ્યારે પ્રવેશક નિર્વિકલ્પ રીતે બે અંકોની વચ્ચે જ આવે. પ્રવેશકમાં નીચલી કક્ષાના પાત્રો ભાગ લે છે અને તેમાં તેથી જ પાત્રો પ્રાકૃત ભાષા વાપરે. વિષ્કંભકમાં મધ્યમ અથવા મધ્યમ અને નીચ પાત્રો આવે તેથી એ સંસ્કૃત અથવા પ્રાકૃત ભાષા વાપરે. જેનાં માત્ર મધ્યમ પાત્રો હોય તે શુદ્ધ વિષ્કંભક અને જેમાં બન્ને પ્રકારનાં પાત્રો હોય તે મિશ્ર વિષ્કંભક.

પતાકાસ્થાનક :

સંસ્કૃત નાટકકારોમાંથી ઘણાએ યોજેલી આ એક લાક્ષણિક નાટ્યયુક્તિ છે. જ્યારે એક પાત્રની અમુક સંદર્ભમાં બોલાયેલી

ઉક્તિ ખીજ પાત્રની ખીજ સંદર્ભમાં બોલાયેલી ઉક્તિ સાથે અચાનક ખંધબેસતી આવી જાય અને એ રંગમંચ પરના કોઈ પાત્ર માટે સૂચક પુરવાર થાય, જેનો પ્રેક્ષકોને પૂરો ખ્યાલ આવી જાય, તેવા પ્રયોગને પતાકાસ્થાનક કહે છે.

સૂત્રધાર :

સંસ્કૃત નાટકના રંગમંચ ઉપર પ્રયોગો કરનારી મંડળીનો મુખ્ય અભિનેતા તે સૂત્રધાર. એ જ નાટકનું નિર્માણ, સંચાલન, અને વ્યવસ્થા સંભાળે. 'સૂત્રધાર' શબ્દનો યૌગિક (મૂળ) અર્થ 'સૂત્રધારણ કરનાર' એવો થાય. જૂના વખતમાં કંઠપૂતળીના ખેલો થતા ત્યારે કંઠપૂતળીઓને નચાવનાર નેપથ્યે ભિભેલો માણસ જુદી જુદી દસ આગળીઓએ ઢોરી બાંધીને પૂતળીઓ નચાવતો તે સૂત્રધાર કહેવાતો. તેવી જ રીતે નાટકના અભિનયન અંગેના સર્વ સૂત્રો જેના હાથમાં છે તેવો મુખ્ય નટ તે સૂત્રધાર એમ વખત જતાં રૂઠ થયું હશે. સૂત્રધારનું મુખ્ય કર્તવ્ય નાન્દીનો પાઠ કરવાનું, નાટકની પ્રસ્તાવના કરવાનું અને આખા નાટ્યશિક્ષણનું નિર્માણ, અને સજવણી ધ્યાનમાં રાખવાનું તથા કોઈકવાર નાટકમાં મુખ્ય પાત્ર-નાયકનો પાઠ સજવવાનું ગણાયું છે.

પ્રસ્તાવના .

સંસ્કૃતમાં દરેક નાટકની શરૂઆતમાં પ્રસ્તાવના હોય છે. એ નાન્દીશ્લોકનું ગાન બધ થાય કે તરત જ શરૂ થાય. નાટકના પ્રારંભે સૂત્રધાર પોતાની પત્ની નટી અથવા વિદૂષક અથવા પારિવારિક સાથે પોતાના ધંધાને લગતી અથવા ખીજ કોઈ અંગત બાબત વિશે વાતચીત કરે છે. જેમાથી પ્રસ્તુત નાટક વિશેનું સૂચન પ્રેક્ષકગણને થાય છે. પ્રસ્તાવનામાં ખાસ કરીને સૂત્રધાર કવિના નામનો અને જે નાટક સજવવાનું હોય તેના નામનો નિર્દેશ કરે છે અને પછી કોઈ નાટ્યાનુકૂળ પ્રસંગ દ્વારા

નાટકનો આરંભ કરે છે. કોઈક વાર નટી સંગીતનો પ્રયોગ કરી પ્રેક્ષકોનું કર્ણસ્પર્શન કરે છે. ઉદ્ઘાતક, કથોદ્ઘાત, પ્રયોગાતિશય, પ્રવર્તક, અને અવલગિત એવા પ્રસ્તાવનાના પાંચ પ્રકારો છે.

૪. સંસ્કૃત નાટકના પ્રકારો :

સંસ્કૃત નાટકને માટે રૂપક શબ્દ પ્રયોજાયો છે. વસ્તુ, નેતા અને રસને ધ્યાનમાં રાખીને દશરૂપકારે નાટકોના દશ વિભાગો પાડ્યા છે અને દરેકનાં સિન્ન સિન્ન સ્વરૂપલક્ષણો નિર્દેશી ખતાવ્યાં છે :

નાટકં સપ્રકરણં ભાણઃ પ્રહસન ડિમઃ ।

વ્યાયોગસમવકારૌ વીથ્યંકેહામૃગા इति ॥

આ શ્લોકમાં નાટક, પ્રકરણ, ભાણ, પ્રહસન, ડિમ, વ્યાયોગ, સમવકાર, વીથી, અંક અને ઈહામૃગ એવાં દસ રૂપકો ગણાવ્યાં છે. આ દસેયમાં નાટક મુખ્ય અને અત્યંત પ્રસિદ્ધ છે.

(૧) નાટકઃ—નાટકનું વસ્તુ ઇતિહાસખ્યાત હોવું જોઈએ. એમાં પાંચ સંધિ, પાંચ અર્થપ્રકૃતિ અને પાંચ અવસ્થાઓ હોવી જોઈએ. મુખ્ય રસ શૃંગાર અથવા વીર હોય પણ ખીજા રસો મુખ્ય રસને પોષક બને એ રીતે નિરૂપિત થઈ શકે. નાટકમાં પાંચથી દસ અંકો હોય અને નેતા અથવા મુખ્ય પાત્ર પ્રસિદ્ધ રાજર્ષિ, ધીરોદાત્તા અને પ્રતાપવાન હોય. નાટકનો અંત સુખદ હોવો જોઈએ.

(૨) પ્રકરણ :—પ્રકરણનું વસ્તુ કવિકલ્પિત હોય છે. એમાં નાયક ધારપ્રસાંત હોય છે અને પાંચ સંધિ હોય છે. નાયિકા વેશ્યા અથવા કુલટા સ્ત્રી હોઈ શકે છે. એના અંકો દસ હોય છે અને નાયક વિપ્ર, અમાત્ય અથવા વલ્લિક હોય છે. શૂદ્રકેતુ 'મૃદ્ધકેટિક' એ સંસ્કૃત સાહિત્યનું બાણીતું પ્રકરણ છે.

(૩) ભાણુ :—વિશ્વનાથ પોતાના સાહિત્યદર્પણમાં કહે છે તેમ ધૂર્ત, વિટ વગેરેના ચરિત્ર ઉપર આધાર રાખીને ચાલતું આ ભાણુનું કથાવસ્તુ કદપનોત્થ હોય છે. પાત્ર સંધિઓમાથી માત્ર મુખ અને નિર્વાહણ સંધિનો જ ઉપયોગ થાય છે. વીર અને શૃંગાર એના મુખ્ય રસ હોય છે. એમાં અંક એક જ હોય છે. ભારતી અને કૈશિકી વૃત્તિનો પ્રયોગ હોય છે, અને એક જ પાત્રની ઉક્તિ કે આકાશભાષિત હોય છે. સંસ્કૃતમાં ‘ઉભયાભિસારિકા,’ ‘પાદતાડિતક’ વગેરે જેવાં ભાણુ મળે છે.

(૪) પ્રહસન :—વસ્તુ કાદપનિક હોય છે. સંધિમાં મુખ અને નિર્વાહણ બે જ. ધૂર્ત, લંપટ, પ્રપંચી પાત્રો. હાસ્ય પ્રધાન રસ હોય છે. અંક એક જ. વિષ્કંભક કે પ્રવેશક હોતાં નથી. સંસ્કૃત પ્રહસનોમાં સ્થૂળ હાસ્યની સાથે માર્મિક હાસ્ય-વ્યંગ્ય હોય છે. કવચિત્ અપ્લીક્ષતા પણ એમાં પ્રવેશી ગયેલી દેખાય છે. સંસ્કૃત નાટકમાં સૌથી જાણીતું પ્રહસન બોધાયનકૃત ‘ભગવદ્બળુક’ છે.

(૫) વ્યાયોગ :—એક અંક અને રાજર્ષિ નાયક હોય છે. કથાનક કાદપનિક નહીં પણ પ્રસિદ્ધ હોવું બેઠંએ. ગર્ભ અને વિમર્શ વગરની સંધિઓ હોવી બેઠંએ. નાયક ધીરોદ્ઘાત, હાસ્ય અને શૃંગાર સિવાયના રસો, સાત્વતી અને આરભટી વૃત્તિ તથા કાર્યનો સમયાવધિ એક દિવસ પર્યાંતનો જ છે. વિશ્વનાથરચિત ‘સૌગંધિકાહરણ’ વ્યાયોગનું સારું ઉદાહરણ છે.

(૬) ડિમ :—ડિમમાં કથાવસ્તુ પુરાણોમાંથી ઉપાડવામાં આવે છે. ચાર અંક સુધી લંબાવી શકાય એવી અનુકૂળતા હોય છે. ડિમ તેથી ચતુરંક નાટક બને છે. વિમર્શ સિવાયની ચાર સંધિઓ હોય છે. નાયકોની સંખ્યા સોળ જેટલી હોય છે. રૌદ્ર રસ પ્રધાન હોવો બેઠંએ. માયા, ઇન્દ્રજાળ, જાદુ, વગેરે બતાવી શકાય અને વૃત્તિઓમાં સાત્વતી અને આરભટીનો ઉપયોગ કરી શકાય.

થોડા પ્રકારે લોકપ્રિય અને લેખકપ્રિય બનવા પામેલા. આ ઉપરાંત પ્રતીકાત્મક શૈલીમાં રચાયેલ નાટકો, છાયા નાટકો વગેરે બીજા કેટલાક પ્રકારે કાલિદાસના જમાના પછી પ્રચલિત થયા છે પણ એમનું ચલણ નહીંવત્ જ છે. આમ રૂપક ઉપરૂપકના સંસ્કૃત નાટક-સાહિત્યના લક્ષણોનો વિસ્તૃત વિચાર આપણા નાટ્યાચાર્યોએ કર્યો છે તે બેતા લાગે છે કે વિવિધતા અને સમર્થતામાં આપણું સંસ્કૃત નાટકવાક્યમ કોઈ રીતે જિતે એવું નહીં હોય.

૫. સંસ્કૃત નાટક અને ટ્રેજેડી.

નાટક એ કવિ કાલિદાસે કહ્યું છે તેમ સિન્ન રુચિના જનોનું સમારાધન કરનારો બહુજનવોગ્ય સાહિત્યપ્રકાર છે અને એમાં વસ્તુ ગમે તેવા સુખદ-દુઃખદ મિજબવાણું હોય તેમ છતાં એનો અંતિમ ઉદ્દેશ તો આનંદ આપવાનો છે, લોકનું-સામાજિકનું સમારાધન કરવાનો છે. ગ્રીક નાટકોની માફક આપણી નાટ્ય-પરંપરામાં Tragedy કુલુપર્યવસાયી નાટકની પરંપરા નથી. ભરને કુલુણાન્ત નાટકને નિષિષ્ઠ ગણ્યું છે. તેથી બેકે એમ કહેવાનું નથી કે કુલુણ અત હોય તેવાં નાટકો સંસ્કૃતમાં બિલકુલ જ નથી ભારતીય જીવનદષ્ટિનો નાટકની આ વિલક્ષણતા પાછળ મોટો ફાળો છે. આપણે મધુદષ્ટિ અને આશાવાદી લોકો છીએ; કર્મ અને પુનર્જન્મમાં માનીએ છીએ. કર્મવિપાકમાં શ્રદ્ધા રાખીએ છીએ. તેથી નાટકનો નાયક જે સુકાર્યકર્મી હોય તેનો પરાજય થાય એવું કથામાં કદી આવવા દેવામાં નાટકકાર માનતો નથી; તેથી નાટકની ઘટનાઓ પણ મુખ્યત્વે સુખપ્રધાન આવે છે. અલગત, વસ્તુના અવાન્તર વિકાસક્રમમાં આપણું કોઈ નાટક કશું કુલુણ તત્ત્વ આવવા જ દેતું નથી એમ તો ન જ કહેવાય. ભવભૂતિનું 'ઉત્તર-રામચરિત' એ આખું એની માવજતમાં ટ્રેજેડી જ છે પણ અત એનો મ ગલમય, મિલનમય, સમન્વયમય, સુખમય છે. એ આપણા

(૭) સમન્કાર:—દૈત્યો અને દાનવો સાથે સંબંધ ધરાવનાર વસ્તુ સમન્કારમાં આવે. મુખ, પ્રતિમુખ, ગર્ભ અને નિર્વહણ સંધિઓનો ઉપયોગ થાય છે. અંકો ત્રણ હોય છે નાયકોની સંખ્યા બારની હોય છે અને તેમની પ્રકૃતિ ધીરોદાત કે ધીરોદ્રત હોય છે. પ્રધાન રસ વીર હોય છે.

(૮) વીથી :—કથાવસ્તુ કલ્પનાપ્રધાન હોય છે. વીથી એકાંકી છે અને નાયક શૃંગારરાત્રી માનસ ધરાવે છે. પાત્રોની સંખ્યા પણ ખૂબ જ ઓછી બે કે ત્રણની જ હોય છે. વૃત્તિ કેશિકી પ્રયોજ્ય છે.

(૯) અંક :—અંકનું વસ્તુ પ્રસિદ્ધ હોયું બેઈએ. મુખ અને નિર્વહણ સંધિઓ હોવી બેઈએ. નાયક પ્રાકૃત હોવો બેઈએ. પ્રધાન રસ ક્રુણ્ણ હોવો બેઈએ. વાગ્યુદ્ધ અને દુઃખપૂર્ણ મનોભાવથી વસ્તુ અંકિત હોયું બેઈએ.

(૧૦) ઇલામૃગ :—કાલ્પનિક પણ નહીં અને સુખ્યાત પણ નહીં એવું મિશ્ર વસ્તુ ઇલામૃગમાં લેનામાં આવે છે. આ પણ હિમની માફક ચતુરંક નાટક છે ગર્ભ અને વિમર્શ સિવાયની મુખ, પ્રતિમુખ અને નિર્વહણ સંધિઓ એમાં હોય છે. મુખ્ય રસ શૃંગાર અને વર્ણન સ્ત્રીહરણનું હોય છે. કોઈ સ્ત્રીને પામવાની 'ઇલા' હોય છે પણ એ કારણસર યુદ્ધ થતું હોય એવું બતાવાતું નથી.

આ દશ રૂપકો ઉપરાંત બીજાં કેટલાંક એકાંકી જાતનાં નાટકો સંસ્કૃતમાં પ્રચલિત છે. નાટિકા નામના રૂપકપ્રકારમાં આગળ બેયાં તે પ્રકરણ અને નાટકનું મિશ્રણ કરવામાં આવે છે. ચાર અંક અને શૃંગારરસ મુખ્ય હોય છે. નાટિકા પ્રાકૃત ભાષામાં લખાઈ હોય તો સદૃશ કહેવાય છે. આ ઉપરાંત ઉત્સૃષ્ટિકાંક, નાટ્યરાસક, રાસક, ગોષ્ઠિક, ઉલ્લાસ્ય, કાવ્ય, શ્રીગદિત, વિલાસિકા વગેરે ઉપરૂપકોના એકાંકી પ્રકારો સંસ્કૃતમાં પ્રચલિત હતા. આ બધા પ્રકારોમાંથી નાટક, પ્રકરણ, પ્રહસન અને નાટિકા જેવા બહુ

થોડા પ્રકારો લોકપ્રિય અને લેખકપ્રિય બનવા પામેલા. આ ઉપરાંત પ્રતીકાત્મક શૈલીમાં રચાયેલ નાટકો, છાયા નાટકો વગેરે ખીલ કેટલાક પ્રકારો કાલિદાસના જમાના પછી પ્રચલિત થયા છે પણ એમનું ચલણ નહીંવત્ જ છે. આમ રૂપક ઉપરૂપકના સંસ્કૃત નાટક-સાહિત્યના લક્ષણોનો વિસ્તૃત વિચાર આપણા નાટ્યાચાર્યોએ કર્યો છે તે બેતા લાગે છે કે વિવિધતા અને સમર્થતામાં આપણું સંસ્કૃત નાટકવાહ્યમ કોઈ રીતે બિતરે એવું નહીં હોય.

૫. સંસ્કૃત નાટક અને ટ્રેજેડી.

નાટક એ કવિ કાલિદાસે કહ્યું છે તેમ લિન્ન રુચિના જનોનું સમારાધન કરનારો બહુજનભોગ્ય સાહિત્યપ્રકાર છે અને એમાં વસ્તુ ગમે તેવા સુખદ-દુઃખદ મિબળવાળું હોય તેમ છતાં એનો અંતિમ ઉદ્દેશ તો આનંદ આપવાનો છે, લોકનું-સામાજિકનું સમારાધન કરવાનો છે. ગ્રીક નાટકોની માફક આપણી નાટ્ય-પરંપરામાં Tragedy કરુણપર્યવસાયી નાટકની પરંપરા નથી. ભરને કરુણાન્ત નાટકને નિષિદ્ધ ગણ્યું છે. તેથી બેકે એમ કહેવાનું નથી કે કરુણ અત હોય તેવા નાટકો સંસ્કૃતમાં બિલકુલ જ નથી ભારતીય જીવનદૃષ્ટિનો નાટકની આ વિલક્ષણતા પાછળ મોટો ફાળો છે. આપણે મધુદૃષ્ટિ અને આશાવાદી લોકો છીએ; કર્મ અને પુનર્જન્મમાં માનીએ છીએ કર્મવિપાકમાં શ્રદ્ધા રાખીએ છીએ. તેથી નાટકને નાયક જે સુકાર્યકર્મી હોય તેનો પરાજય થાય એવું કથામાં કદી આવવા દેવામાં નાટકકાર માનતો નથી; તેથી નાટકની ઘટનાઓ પણ મુખ્યત્વે સુખપ્રધાન આવે છે. અલબત્ત, વસ્તુના અવાન્તર વિકાસક્રમમાં આપણું કોઈ નાટક કશું કરુણ તત્ત્વ આવવા જ દેતું નથી એમ તો ન જ કહેવાય. ભવભૂતિનું ‘ઉત્તર-રામચરિત’ એ આણું એની માવજતમાં ટ્રેજેડી જ છે પણ અત એનો મંગલમય, મિલનમય, સમન્વયમય, સુખમય છે. એ આપણા

સરતાચાર્યનો મધુરેણ સમાપયેત્ આદેશ કેવો પ્રબળ રીતે કામ કરી ગયો છે તેનો પુરાવો છે.

જીવન સુખ અને દુઃખથી ભરેલું છે એની અવસ્થાની અનુકૃતિ કરવી એ રૂપકનો કાર્યપ્રદેશ હોવાથી ભારતવર્ષની નાટ્યકલાએ દુઃખનું નિરૂપણ કરવું યોગ્ય માન્યું છે પણ ગ્રીક ટ્રેજેડી કે શેક્સપિરિયન ટ્રેજેડી જેને સ્ટેજ પર ખતાવતાં કશો ખાધ ન ગણે તેવી મૃત્યુ જેવી કઠુણ ઘટનાને અહીંની રંગભૂમિ પ્રદર્શનીય ગણતી નથી. શ્રી. રામપ્રસાદ બક્ષી લખે છે કે, “નાટક સુખાન્ત જ હોવું જોઈએ, દુઃખાન્ત ન હોઈ શકે, એ ખંધનનું પરિણામ સંસ્કૃત નાટકના ઋતિહાસમાં એ આવ્યું કે સાધંત કઠુણરસમય, કઠુણરસ-પર્યાવસાથી, નાટ્યકૃતિ માટે ગ્રીસના જેવી (અને આજે પશ્ચિમના આધુનિક નાટકકારો રચે તેવી) ટ્રેજેડી માટે અવકાશ ન રહ્યો. એ પ્રકારથી આપણી રંગભૂમિ વંચિત રહી. ભવભૂતિએ ‘ઉત્તરરામ-ચરિત’માં હૃદયપ્રાવક કઠુણરસનું નિષ્પાદન કયું” એ ખરું ! ભવભૂતિનો કઠુણરસ પાશ્ચાત્ય ટ્રેજેડીની કઠુણતાનું અને એ કઠુણનાં ઉત્પાદક તત્ત્વોનું સ્મરણ કરાવે છે એ ખરું, પણ ભવભૂતિ પ્રેક્ષકોને રડતાં હૃદયો લઈને ઘેર મોકલતો નથી. રામના અને સીતાના વિયોગની કઠુણતાથી આર્દ્ર બનેલા પ્રેક્ષક, નાટકને અંતે આવતા સુખમય પ્રસંગની મદદથી, હૃદયભાર હળવો કરીને રંગભૂમિમાંથી નીકળે છે.”^૧

૬. ‘ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર’ પ્રમાણે સ્થાયીભાવો.

‘સ્થાયીભાવ’ વિશે ભરતે લખ્યું છે કે, માનવોમાં જેમ નરપતિ શ્રેષ્ઠ છે, શિષ્યસંસદમાં જેમ ગુરુ વરેણ્ય છે તેમ ભાવોમાં સ્થાયીભાવ છે. રસોત્પત્તિ માટે કે રસના આસ્વાદ માટે સ્થાયીભાવો પાયારૂપ માનવામાં આવ્યા છે. તેમની સંખ્યા ભરતે આઠની

ગણાવી છે. રતિ-પ્રિય વસ્તુની ઇચ્છાથી થયેલો ભાવ. હોસ-વસ્તુના પૈપરિત્યથી થતો ભાવ-વેશ, આચાર વગેરેનું વૈચિત્ર્ય જોવાથી ઉદ્ભવેલું થતો ભાવ, શોક-અનિશ્ચિત વટનાના પ્રાદુર્ભાવથી ઊપજતો ભાવ. ક્રોધ-હર્ષથી વિપરીત અને તિરસ્કારથી ઉત્પન્ન થતો ભાવ. ઉત્સાહ-તરવરાટ અને ઉત્સાહ કે ચેતન્યથી ઊપજતો ભાવ, અન્યતું પરાક્રમ, એથી વિશેષ વિક્રમાકાંક્ષી બની જયિષ્ઠ બનવાની, સ્વેત્કર્ષ સાધવાની વૃત્તિ તે ઉત્સાહ. વિસ્મય-અલૌકિક વસ્તુના દર્શનથી અસાધારણ આશ્ચર્ય થાય તે વિસ્મય. તે અદ્ભુત રસનો સ્થાપીભાવ છે. જુગુપ્સા અણુગમો ઉપજાવે, જોતા વેંત જ ચીતરી ચડે, એમા અગુચિ ઉપરાત ગર્હણ-ઉપજે તે જુગુપ્સા. ભય-અપરાધ કે વિકૃત સ્વરૂપથી જન્મતી વૃત્તિ.

સારિત્વક ભાવો :

એ માનવના આન્તર સત્ત્વમાંથી, સ્વંયભૂ રીતે ઊપજે છે તેથી સારિત્વક કહેવાય છે. એમની સંખ્યા આઠની છે.

૧. સ્તાંભ-અંગની નિષ્ક્રિય અવસ્થા, એળટાનો પ્રતિઘાત, એ ભય, હર્ષ વગેરેથી ઉદ્ભવે છે.

૨. સ્વેદ-પરસેવો, એ રતિ, ભય, થાક વગેરે કારણેથી થાય છે.

૩. રોમાંચ-હર્ષ, વિસ્મય, ભય, કામ, વગેરેથી ડુવાં જિભા થાય છે તે રોમાંચ.

૪. સ્વરભંગ-મદ, પીડા, ત્રાસ વગેરેથી થતો સ્વરનો વિકાર, ગદ્ગદ વાણી.

૫. વેપથુ-રાગ, દ્વેષ, શ્રમ, રોષ વગેરે કારણે થતો ગાત્રકંપ.

૬. વૈવણ્ય-વિષાદ, મદ, રોષ, ભય વગેરેથી થતો સુખના વાનમાં ફેરફાર, ફિક્કાશ અથવા લાલાશ.

૭. અશ્રુ-ક્રોધ, દુઃખ, અતિશય હર્ષ વગેરેથી થાય છે.

૮. પ્રલય-સંજ્ઞા (ભાન, ચેતના) નો નાશ, સુખદુઃખાદિથી થતી ચેષ્ટારહિત અને પ્રતિબોધ (જ્ઞાન) વિનાની દશા. ^૧

અનુભાવો :

“અનુભાવો એટલે અન્તર્ગત ભાવને, મનોવૃત્તિને અને મનોદશાને પ્રેક્ષકગમ્ય બનાવનારા, પ્રેક્ષકને એનાં અનુભવ, કરાવનારા અભિનય પ્રકારો. ભરતે નાટ્યશાસ્ત્રમાં મુખ, નેત્ર, બ્રૂ, હસ્ત, ચરણ વગેરેના અભિનયોને વિસ્તારથી વર્ણવ્યા છે, અને પ્રત્યેકનું નામ પણ આપ્યું છે. પણ એ સિવાય ખાસ અનુભાવ વિશે એણે વિશેષ કંઈ નથી લેખેલું. કોડે તે કારણોથી ઉત્પન્ન થયેલા આન્તર ભાવને પ્રકટ કરતી જે જે ક્રિયા સાધારણ રીતે કરતા હોય તે જ કાવ્યમાં અને નાટકમાં ‘અનુભાવ’ સંજ્ઞા પામે છે.”^૨

વૃત્તિઓ :

નાટકનો પ્રયોગતઃ વિચાર કરીને ભરતે ચાર વૃત્તિઓનું વિવેચન આપ્યું છે, ભારતી, સાત્ત્વતી, આરભટી, અને કૈશિકી. વૃત્તિ એટલે વિશિષ્ટ લાક્ષણિકતાઓથી યુક્ત ભાષા અને વસ્તુને રજૂ કરનાર શૈલી. કૈશિકી શૃંગારોચિત મૃદુ અને નર્મયુક્ત હોય છે, સાત્ત્વતી વૃત્તિ શૌર્યપ્રધાન અને ગંભીર હોય છે, ભારતી વૃત્તિમાં સંસ્કૃતપ્રધાન વાણી હોય છે, આરભટી વૃત્તિ રૌદ્ર છે અને સંગ્રામ, ક્રોધ વગેરેને માટે યોગ્ય મનાય છે. કૈશિકીનો શૃંગારમાં, સાત્ત્વતીનો વીરમાં, આરભટીનો રૌદ્રમાં અને ભારતીનો સર્વત્ર ઉપયોગ કરાય છે.

સંસ્કૃત નાટકમાં વિદૂષક :

સંસ્કૃત નાટ્યપ્રણાલિકામાં હાસ્યનિષ્પત્તિ કરવા માટે જે એક પાત્ર ઉપર કાચંભાર નાખવામાં આવે છે તે પાત્ર વિદૂષક તરીકે

૧. નાટ્યરસ પૃ. ૬૯.

૨. નાટ્યરસ પૃ. ૭૦.

પરંપરયા યોગળાતું આન્યુ છે. સંસ્કૃત નાટકની પાત્રસૃષ્ટિને લાક્ષણિક બનાવનારું આ એક ચિરંજીવ પાત્ર છે. સાસથી માંડીને રાજશેખર સુધી અને ત્યાર પછીના નાટકોમાં પણ એ પાત્ર દેખાય છે. આમાં અપવાદ માત્ર ‘માલતીમાધવ’ નાટકનો જ છે. તે સિવાય શૃંગારરસપ્રધાન બધી જ નાટ્યકૃતિઓમાં એની હાજરી અનિવાર્ય રીતે હોય છે. સામાન્યતઃ તે એ રાજાનો એટલે કે નાયકનો મિત્ર હોય છે અને જ્ઞાતિએ બ્રાહ્મણ હોય છે. તે મોદકપ્રિય, ડરપોક, શેખીખોર અને મજાક-મશકરી કરનારો હોય છે. એ પોતે મૂર્ખતાભર્યા સંવાદોથી અને વિચિત્ર કાર્યોથી હાસ્ય ઉત્પન્ન કરે છે અને કેટલીકવાર ખુદ્ધિચાતુર્યયુક્ત મશકરી કરી વાણીની ઉક્તિઓ વડે વિનોદ સર્જે છે. એ પાત્ર પાશ્ચાત્ય નાટકમાં આવતા fool કે clown ને મળતું પાત્ર છે. આ તે એનું સામાન્ય ચિત્ર. આના કરતાં એણે વિશેષતઃ પણ કેટલીક કામગીરી બજાવવાની હોય છે. વિદૂષક નાટકના વસ્તુવિકાસમાં મહત્ત્વનો ભાગ લેજવે છે; અથવા એમ કહી શકાય કે એ નાટ્યવસ્તુનો અવિભાજ્ય અંશ છે. એના ચાતુર્યને કારણે કે એની મૂર્ખતાને કારણે નાટકના વસ્તુમાં ગૂંચ ઊભી થવા પામે છે. એ ગૂંચના ઉકેલમાં પણ ઘણીવાર એ મદદરૂપ થાય છે. નાયક અને નાયિકાના મિલનમાં એ મદદરૂપ બને છે. નાટકના ગંભીર કથાવસ્તુમાં એ Comic relief પૂરો પાડે છે અને એને અત્ર, તત્ર અને છેક અંતઃપુર સુધી પ્રવેશવાનો અધિકાર મળેલો હોય છે રાજાના એકાતવાસમાં પણ એ પ્રવેશી શકે છે અને રાજાના કે નાયકના મનનું રંજન એણે કરવાનું હોય છે. શ્રી. નરસિંહરાવ દિવેટિયા લખે છે કે, “.....સંસ્કૃત નાટકોમાં તે વિદૂષક અંદર ગૂંથાયેલો છતાં રસ તત્ત્વોને સંભાળીને સમતોલતા રાખનારો હોય.. ગંભીર ગૌરવયુક્ત વૃત્તાન્તોની સાથે થોડા માટે નહિ પણ એમાં વિશેષ મહત્ત્વ પૂરવાને તેમજ ભાવનાભારને કંઈક હળવો કરી મનને પ્રફુલ્લ કરવાને જ એની રચના થયેલી હતી.” આ

વિદ્યુત્ક હાસ્યકર, કલહરતિ, સ્વકર્મસ (ભોજનપ્રિય) વિકૃતાંગ, વિકૃતવચની, અને હાસ્યોત્પાદક વેશવાળો રહેતો.

નાટ્યસ્વરૂપ : વિશેષ વિભક્તિ

નાટક અને નવલકથા

નાટ્યં ભિન્નરુચેર્જનસ્ય बहुधाप्येकं समाराधनम् । નાટ્ય સિન્ન રુચિના લોકોનું સમારાધન કરનાર સાહિત્યપ્રકાર છે અને નવલકથા પણ એ જ કાર્ય બજાવે છે. પરંતુ નવલકથા કરતાં નાટક સિન્ન રીતે કાર્ય કરે છે. ભાવના સંક્રમણ માટે, નવલકથામાં સર્જક અને ભાવકનો જે સંબંધ હોય છે તેના કરતાં સિન્ન એવો નાટકમાં પ્રેક્ષકો અને અભિનેતાઓ વચ્ચે સંબંધ સ્થપાય છે. વસ્તુસંકલ્પના, પાત્રાલેખન, સંવાદ, જીવનદર્શન અને જીવનસમીક્ષા એ બધાં અંગોમાં આ બંને વાક્યમયપ્રકારો સરળતા પણ એમના આયોજનમાં એકબીજાથી તદ્દન સિન્ન છે. નવલકથા એકી એકકે પૂરી કરવાની હોતી નથી, એના વાચનમાં વચ્ચે વચ્ચે અવરોધો અને રસપ્રવાહમાં વિક્ષેપ આવે તો પણ એકંદરે એ આનંદમાં કાઈ રુકાવટ આવવાનો સંભવ ઓછો હોય છે. જ્યારે નાટક એકી એકકે, પ્રેક્ષાગારમાં જ, ત્રણેક કલાકની સમયમર્યાદામાં આસ્વાદવાનો છે તેવો વાક્યમયપ્રકાર છે. નવલકથામાં કથાવસ્તુની બધી ઘટનાઓ, ગૌણ અને મુખ્ય, રજૂ કરવાનો સર્જકને અવકાશ અને બહોળો પટ મળે છે, નાટકમાં એવું સ્વાતંત્ર્ય મેળવવા જતાં અદ્ભુતતા અને શિથિલતાને કારણે નાટક વેરાઈ જતું લાગે. અહીં તો ચમત્કૃતિપૂર્ણ, મુખ્ય નાટ્યઘટનાઓ નિરૂપી ગૌણ અને ઉપકારક ઘટનાઓનું નિર્દેશન કરી આગળ વધવાનું હોય છે. નવલકથાની ઘટનાઓનું નિરૂપણ સ્વયંસંપૂર્ણ હોય છે. એમાં પાત્રની કરણી, સંવાદ ઉપરાંત તેના માનસના ગુણદોષ, વેશ, વાણી, વગેરેના વિગતસર વર્ણનને માટે અવકાશ છે જ્યારે નાટકનો લેખક તો નેપથ્યમાં જ રહે છે પાત્રોનાં

વ્યક્તિત્વો એણે એમના કાર્ય અને પરસ્પરના વાણીવ્યવહાર દ્વારા ઉપસાવવાના હોય છે. વાતાવરણ ઉપસાવવાનું પણ એ જ રીતે નાટકકારને માટે કઠિન છે. નાટકકારે એને માટે રંગભૂમિશિક્ષણનો પણ પરિચય સાધવો પડે છે અને દશ્યબોજના એને અનુરૂપ કરવી પડે છે. નાટક લખાય છે stage ઉપરના Representation પ્રતિનિર્માણ કે રજૂઆત માટે. એટલે W. H. Hudson લખે છે કે :
 “The ancient epic was composed for recitation; the modern novel is written to be read, the drama is designed for representation by actors who impersonate the characters of its story, and among whom the narrative and the dialogue are distributed while, then, the epic and the novel relate and report, the drama imitates by action and speech.”¹

વસ્તુ, નાટક અને નવલકથામાં કુતૂહલ જાગ્રત કરે એવું, સુશ્લિષ્ટ, સુઅધિત, સુસ્વખદ અને વિવિધ રસયુક્ત હોય એ જરૂરી છે પણ નવલકથાને જે લાંબો કથાપટ સાપડે છે, તે નાટકને માટે શક્ય નથી; એટલે અત્યંત અસરકારક અને નાટ્યાત્મક પ્રસંગોની ગૂંથણી જ નાટકના કથાનકમાં કરવી જરૂરી બને છે. Art of selection વાપરીને નાટકકારે, પ્રમાણભાનપૂર્વક, ઓછા ઉપયોગી વસ્તુને નિષ્કૃંરતાપૂર્વક છોડી દઈને, અથવા એવી સામગ્રીને દશ્ય રીતે નહીં પણ સૂચ્ય રીતે રજૂ કરીને પોતાનું કામ ઠાઢવાનું રહે છે. વિખ્યાત નાટ્યવિવેચક એલડાર્થિઝ નિકોલ કહે છે તેમ,
 “A dramatist has always the necessity of condensing” એ સાચું છે. સંયમ અને ગ્રથનની દઢતા એ જ નાટકકાર માટે પાયાના ગુણો બને છે. વળી રંગભૂમિની આવશ્યકતાઓને પણ કથાનકના નિરૂપણમાં એણે ધ્યાનમાં રાખવાની છે.

1 An Introduction to the Study of Literature P 172.

નવલકથા એક જ માણસ આરાંમખુરશીમાં પડ્યો પડ્યો ધારે તેટલા કલાકે ચદ્મછા વાંચી શકે જ્યારે નાટક એ સમૂહજન્ય કલા છે, અને સમૂહસોજન્ય કલા છે; તેથી એ વ્યક્તિની કલા મટી સમુદાયની કલા બને છે. તેને સજવવા માટે અભિનેતૃગણ, અને સજવાતું જોવા માટે પ્રેક્ષકગણ આવશ્યક બને છે. વળી હાસ્ય, શૃંગાર, વીર, વગેરે સિન્ન સિન્ન રસોનો ઉપયોગ સાધી એમાં સંવિધાન કરવાનું હોય છે. નાટકની દશ્યાત્મકતા તથા સંવાદો મળીને પ્રેક્ષકોની ચક્ષુ અને કર્ણેન્દ્રિય એ સંતોષી શકે છે; જે નવલકથામાં શક્ય નથી.

નાટકકાર જેટલો દશ્ય વધુ બને તેટલો વધુ સ્પર્શ અને નવલકથાકાર જેટલો વર્ણનાત્મક બનવા ધારે તેટલો બની શકે. નાટકની અસર પ્રસંગો, દશ્યો, પાત્રો, સંવાદો, પ્રકાશયોજના, પાર્શ્વસંગીત, વેશભૂષા, સન્નિવેષ, ધ્વનિયોજના, વગેરેની મદદથી પ્રેક્ષકોના હૃદય ઉપર પાડવાની હોવાથી સાદાંત રસ જળવાય તે નાટકકારે જોવાનું છે. નવલકથામાં શુષ્ક વર્ણનો, રેઢિયાળ યુક્તિઓ, લાંબા ચિંતનપ્રધાન સંવાદો, એ બધું આવે અને એનો કથાપટ મેદસ્વી બની જાય તો પણ વાંધો નહીં, નાટકમાં તો સહેજ વેરાન પ્રદેશ આવ્યો કે સામાજિક કંટાળો જ એ નક્કી.

નાટકના વસ્તુમાં A. Nicoll કહે છે તેમ “Constant demand of surprise and shock” જોઈએ જ. ચમત્કૃતિ, જિજ્ઞાસાપોષકતા અને પ્રેરકતા એ નાટકની ક્રિયામાં રસાસ્વાદ માટે આવશ્યક ગુણો છે, વળી પ્રસંગોની આનુપૂર્વીમાં આકર્ષવળું કશું ચલાવી ન લેવાય. નવલકથામાં લેખક ધારે ત્યાંથી શરૂ કરે અને ધારે ત્યાં પૂરું કરે, એવું માવજત-સ્વાતંત્ર્ય નાટકકારને હોતું નથી. નાટકમાં તો Exposition માં જ વસ્તુસ્ફોટ થવો જોઈએ, અને ક્રમે ક્રમે વસ્તુના અવાન્તર ક્રમની સિન્ન સિન્ન અવસ્થાઓ દરમિયાન એનું રહસ્ય પ્રગટતું જવું જોઈએ.

નવલકથામાં અને નાટકમાં પાત્રો જીવંત હોવાં જોઈ એ એ સાચું, પણ નિરૂપણની યુક્તિ જોટલી નવલકથામાં કામચાળ નીવડે તેટલી નાટકમાં ન નીવડે. સંવાદોની મદદથી, વિધાનની મર્યાદાઓને લક્ષમાં લઈ નાટકકારે most dramatically પાત્રોની રેખાઓને ઉપસાવવાની રહે છે. નાટકમાં સંવાદોનો પ્રત્યેક શબ્દ સાહિત્યપ્રાય અને અર્થપૂર્ણ હોવો જરૂરી છે. પાત્રની ઉપયુક્તતા અને આવશ્યકતા પર પણ પૂરું ધ્યાન આપવું પડે છે. આંતર સંઘર્ષ દ્વારા પાત્રના આંતર વ્યક્તિત્વનો સ્ફોટ થવો જોઈ એ. દ્વંડા, પાત્રોચિત, અને નાટ્યરુદ્ધિ સંવાદો દ્વારા પાત્રોનું ચરિત્રચિત્રણ થવું જોઈ એ. એ સાથે જ પાત્રોના વિકાસમાં પ્રતીતિકરતા અને સુસંગતતા પણ જળવાવી જોઈ એ. શરૂઆતમાં મૂર્ખ હોય તે અને જતા ડહાપણ-ભર્યું પાત્ર બને, તેા તેને માટેના પૂરતા કારણો સામાજિકને મળવા જોઈ એ. નવલકથામાં નિરાત હોય છે તેથી ધારે તેટલા પાત્રો એમાં ભેગા કરી શકાય એવો અવકાશ હોય છે. નાટકમાં તેા એક પણ પાત્ર બિનજરૂરી આવવું જોઈ એ નહીં, વળી પ્રત્યેક પાત્રના પ્રવેશ અને પ્રસ્થાનની પાછળ પણ કાર્યકારણનો સંબંધ હોવો જોઈ એ અને એ પાત્રના પગલે પચલામાં સાહિત્યપ્રાયતા હોવી જરૂરી બને છે. નવલકથામાં કેટલાક પાત્રો લટકતાં રહી જતા હોય છે તેા પણ વાચક સમાધાન કરી લેતો હોય છે, નાટકમાં એ વાત રસક્ષતિકર નીવડવાને પૂરો સંભવ.

સંવાદના દષ્ટિએ બંને સ્વરૂપોનો વિચાર કરીએ તેા પણ તફાવત માફૂમ પડે છે. પાત્રોચિત, પ્રસંગોચિત, દ્વંડા, પાત્રના માનસનું અને સમગ્ર વ્યક્તિત્વનું દર્શન કરાવનારા સંવાદો નાટક તેમ જ નવલકથામાં સુંદર પરિણામ નિપજાવી શકે. પણ નવલકથામાં આ નિયમ વધુમાં વધુ શિથિલ બનેલો જણાય છે જ્યારે નાટકમાં તેા શબ્દોની ત્રેવડ ખૂબ જરૂરી બને છે નાટકના સંવાદો નવલકથાના સંવાદો કરતાં વધુ અર્થપૂર્ણ અને વધુ ધ્વનિયુક્ત હોય છે. નવલના

સંવાદો વધુ પઠનક્ષમ હોય છે જ્યારે નાટકના વધુ અભિનયક્ષમ. નાટક ગીત કે સંગીતને પણ અવકાશ આપે છે, તેથી નાટકના સંવાદઅંગની માવજતમાં પણ નાટકકારની મુશ્કેલી દેખીતી જ છે.

વાતાવરણનિર્માણ પણ ખંને સ્વરૂપોમાં આવશ્યક તત્ત્વ છે. નાટકમાં એ નાટ્યસૂચિઓ દ્વારા, પ્રકાશઆયોજન દ્વારા અને સન્નિવેષની ખીજ યુક્તિઓ દ્વારા જિલ્લું કરવાનું હોય છે. નવલકથાનું વાતાવરણ જામે છે મુખ્યત્વે વર્ણનાથી. નાટકમાં જે વાતાવરણ જિલ્લું થાય તેમાં કયાંય નાટકના અભિનીત થતા પ્રસંગ સાથે વિસંગતતા જિલ્લી થતી હોય એવું નહીં હોવું જોઈએ.

જીવનદર્શનની બાબતમાં, કે જીવનની સમીક્ષાની બાબતમાં પણ આ બે પ્રકારોનો ભેદ સ્પષ્ટ તરી આવે છે. નવલકથાકાર પોતાનો ઉદ્દેશ કે જીવનની સમીક્ષા પાત્રમુખે કે સ્વમુખે ઉચ્ચારી શકે છે. પ્રશ્નોની લંબાણપૂર્વક ચર્ચાવિચારણા કરી શકે છે. જ્યારે નાટકકારથી પોતાને અભિપ્રેત જીવનદર્શન આ રીતે રજૂ કરી શકાતું નથી. એણે તો પાત્રોને જ જીવંત અને પ્રાણવાન રીતે આલેખીને અળગા રહેવાનું હોય છે. એ પાત્રો પછી એના પોતાના કાબૂમાં રહેવા પામતાં નથી, પછી તો એ પાત્રો કહે તે પ્રમાણે એણે ચાલવું પડે છે. પાત્રોના સમગ્ર ઘડતરમાં એણે જીવનની નક્કર અનુભૂતિને કામે લગાડવી પડે છે. નવલકથામાં બધું સ્ફુટ હોય છે, નાટકકાર સૂચકતાપૂર્વક પોતાનું કામ કાઢે છે. નાટક એ વસ્તુલક્ષી, સર્વાનુભવરસિક સાહિત્ય પ્રકાર છે એમાં લેખક નેપથ્યમાં હોય છે ખરો, એ જ દોરીસંચાર કરતો હોય છે છતાં એમ લાગવું ન જોઈએ કે નાટકનાં પાત્રો સ્વયંભૂ રીતે નહીં પણ કોઈનાં પ્રેર્યાં વર્તે છે. પાત્રો એ લેખકનાં તત્ત્વડાં ન બની જવાં જોઈએ. W. H. Hudson કહે છે :

"The novel is self-contained; that is, it provides within its own compass everything that the writer

deemed necessary for the comprehension and enjoyment of his work. The drama; on the other hand, when it reaches us in the form of print, and when we read it as literature, in the same way as we read a novel, is not in this sense self-contained. It implies everywhere the co-operation of elements outside itself, and for the moment these elements are lacking. What we read is, in fact, little more than a bare outline which the playwright intended to be filled in by the art of the actor and the 'business' of the boards a literary basis for that stage-representation upon which he calculated for the full execution of his design."¹

ભવાઈ : ગુજરાતનું લોકનાટ્ય :

ભવાઈ એ ગુજરાતમાં જ ભ્રમો થયેલો મધ્યકાળમાં અતિપ્રચલિત એવો જનસમાજનો નાટ્યપ્રકાર હતો. ખંગાળ અને ઔરિસ્સામાં જેમ જાત્રાએ, બિહાર અને યુક્તપ્રાંતોમાં રામલીલાએ, પંજાબમાં સોંગે, મથુરાવૃંદાવનમાં રાસલીલાએ, મહારાષ્ટ્રમાં લલિત અને દશાવતારના સોંગે અને મલબારમાં કથકલીએ તેમ ગુજરાતમાં ભવાઈ એ જનસમૂહની રંજનલાલસાને પોષી છે.

‘ભવાઈ’ – શબ્દની ઉત્પત્તિ :

શ્રી. અનંતરાય રાવળે પોતાના ‘ગુજરાતી નાટક સાહિત્યનું રેખાદર્શન’ નામના સુખ્યાત ક્ષેત્રમાં લખ્યું છે કે “ ‘ભવાઈ’ શબ્દને રા. જયશંકરે ‘ભવ-વહી’ એટલે ‘જગતનું જમા-કિધાર પાસું’ એવો અર્થ કરી સમજાવેલ છે. એના કરતા ભવ એટલે સંસાર પરથી સંસારલીલાનું અનુકરણ તે ભવાઈ એમ માનવું વધુ ઠીક છે. ડૉ. હરિલાલ ધ્રુવે મ્મ (શંકર) અને માવ (નટ)

પરથી 'લવાઈ' શબ્દની ઉત્પત્તિ કદબી છે.^૧ નરસિંહરાવે આગાંની પહેલી વ્યુત્પત્તિને કૃત્રિમ કહી, ખીજી પરત્વે સૂત્રધારને કરાતા માનવાચક સંજોષન સિવાય માવનો 'નટ' એવો અર્થ થતો નથી એમ કહી શંકા ખતાવી છે, અને થોતે પ્રથમ 'લવાઈ' અને પછી તેના પરથી તેના લજવૈયા તે 'લવૈયા' એ શબ્દ ઘડાયો હોવાનો સંલવ વિશેષ માન્યો છે.^૨ પણ રા. ડોલરરાય માંકડના ખતાવ્યા પ્રમાણે 'લાવ'નો 'નટ' અર્થ કરવાને નાટ્યશાસ્ત્ર અને કોશનો સ્પષ્ટ આધાર છે એટલે 'લવાઈ'ને 'લવાઈયા-લવૈયા' શબ્દો માવ(નટ) પરથી આવ્યા હોવાનો હરિલાલ ધ્રુવનો તર્ક સાચો લાગે છે. લવાઈનો શક્તિપૂજા સાથે થોડો સંબંધ હોવાનું લવાયાઓની 'ચાચર ત્યાં જાતર લક્ષી'એ ઉક્ત ઉપરથી તેમજ નવરાત્રમાં અંખાજીની આગળ તેમ ખીજે લવાઈ થાય એવો નિયમ હજી સુધી પળાઈ રહ્યો છે તે પરથી સમજાય છે. નારીસ્વાંગ સજ્જને લગવતીપ્રીત્યર્થ કરાતા નાટ્યાલિનયનું દેવીલક્તોમાં ઠીક માહાત્મ્ય મનાયું છે. આ પરથી 'ગર્લ્સ'નો 'દીપ' જિડી જઈ 'ગર્લ' પરથી ગરબો થયો છે તે પ્રમાણે, પાછળથી યજન કે પૂજા જેવો શબ્દ જિડીને આગલામાં સમાઈ જઈ ભગવતી-લવવઈ-લવાઈ એવા કોઈ ક્રમે ઊતરી આવ્યો હશે ?"^૩

'લવાયાઓ તરગાળા કેમ કહેવાયા ?

આ લવાયાઓનો આદિપૂર્વજ અસાઈત કાકરને ગણવામાં આવે છે. એની જ્ઞાતિને 'તરગાળા' જ્ઞાતિ તરીકે ઓળખવાની પાછળ એક આખી વાર્તા છે જેનો નિર્દેશ શ્રી. જયશંકરે પોતાના 'લવાઈ અને તરગાળા' નામના લેખમાં કર્યો છે. પોતાના યજમાન હેમાળા પટેલની પુત્રીને 'એ મારી પુત્રી છે' એમ કહી વધુ પ્રતીતિ

૧. The rise of drama : Vol. 1.

૨. અલિનયકળા : પૃ. ૯૯.

૩. સાહિત્યવિહાર : પૃ. ૧૬૭, ૧૬૮.

સારુ તેની બેઠે એક સાણે જમી મુસલમાન સરદારની પાસેથી તે છોડાવી લાવ્યો તેથી તેની જ્ઞાતિએ તેને બહિષ્કૃત કરવાથી તે ભ્રિંઝા જઈ રહ્યો; અને યજમાને તથા સમસ્ત પટેલ જ્ઞાતિએ વંશપરંપરા આપેલાં જમીન તથા હઠ ભોગવતા તેણે સવાઈના ૩૬૦ વેશ લખ્યા અને પોતાના પુત્રો સાથે એ સજવવાનો વ્યવસાય આરંભ્યો એવી વાત પ્રચલિત છે.

તેના ત્રણ પુત્રોના ત્રણ ઘર પરથી તેમના જ્ઞાતિજનોએ 'ત્રણ ઘરવાળા' એવું તિરસ્કારવાચક નામ તેમને આપ્યું હશે તે પરથી તેમના વંશજો ત્રણ ઘરવાળા - તરગાળા એ નામથી ઓળખાવા લાગ્યા. ધંધો પણ તેમણે એ જ રાખ્યો. અસાઈત ઈસ્વીસનના ચૌદમા સૈકામા થઈ ગયો કહેવાય છે. પણ અસાઈતે સવાઈના વેશો લખ્યા અને સજવ્યા ને, એવા વેશો ને તેની સજવણીની કોઈ ચાલુ પ્રભાલિકા વિના, નવી જ શરજત નહિ હોય. એવું જ કંઈ હશે તેને અસાઈતે સંસ્કારી પોતા તરફથી નવું અર્પણ કરી પોતાના પ્રયોગોથી લોકમાન્યતા અપાવી હશે એમ માનવું વધુ ઠીક છે. આ બેતા સવાઈને ચૌદમી સદીથીય આગળ મૂકવી બેઈએ.^૧

સવાઈ રમાતી કેવી રીતે ?

“સવાઈ રમાય ખુલ્લા ચોગાનમાં. ચારે બાજુ વર્તુળાકારમાં પ્રેક્ષકો ગોઠવાય અને વચલી જગામાં સવાઈના બેલ સજવાય. ગામનો અમજીવી વર્ગ ખાઈપી નવરો થાય ત્યારે એટલે રાત્રે સજવાય. રાતના શરૂ થાય તે છોક સવાર સુધી એ ચાલે. સવાઈનો કોઈ એક જ લાજો સળંગ કથાપ્રસંગ હોતો નથી; એમા જુદા જુદા પ્રસંગ સજવાય છે. દરેક પ્રસંગને વેશ કહેવામાં આવે છે. દરેક વેશ સ્વયંસંપૂર્ણ નાટક હોય છે. ભૂંગળવાદન બાદ માડના પહેર

ગવાઈ ગણપતિના વેશથી ભવાઈના ખેલનો પ્રારંભ થાય અને એક રાતના પાંચ છ વેશ ભજવાય. ‘રાત થોડી ને વેશ ઝાઝા’ એ કહેવતનું મૂળ અહીં છે. દરેક વેશના પ્રારંભમાં આવણું (તેના મુખ્ય પાત્રનું આગમન સૂચવતું ગીત) ગવાય, જેની પછી મુખ્ય પાત્ર ગીત ગાતું અને નાયતું પ્રવેશ કરે.”^૧

ભવાઈમાં વસ્તુ, વેશ, ક્રિયા, ગીતો, પાત્રો, રસ, વિષય વગેરે :

“ભવાઈના વેશોમાં ભજવી શકાય તેટલા બનાવોવાળું કે ક્રિયાવાળું નાટ્યોચિત સસાર વસ્તુ હોતું નથી. કેટલાક વેશોમાં તે એ વેશના મુખ્ય પાત્રની સીધી વારતા જ તે પાત્ર કહી જતું હોય છે. કેટલાક વેશોમાં નાટ્યક્ષમ વસ્તુ હોય છે તે તેની બધી શક્યતાઓનો પૂરો લાભ લેવાયો હોતો નથી. ક્રિયાના ધમધમાટની અપેક્ષા રાખે એવો જમાનોય ભવાઈના પ્રારંભકાળે નહિ હોય, તેમ વળી અત્યારની રંગભૂમિને મળતી સગવડોના અભાવમાં ઓછી સાધનસામગ્રી સાથે ચારે બાજુથી પ્રેક્ષકો દેખી શકે એ રીતે ખુલ્લામાં ભજવવાનું હોવાથી બહુ દેખાવો ને બનાવો તથા તેની ઝડપી પરંપરા ભવાઈમાં લાવવાં અશક્ય જ હશે. પણ એની ખોટ વિસારે પડાવે એવી બીજી મનોરંજક સામગ્રી તેમાં ઘણી હોય છે. સંગીત, નૃત્ય, વેશભૂષા અને અનુકરણને ભવાઈમાં પૂરો અવકાશ છે. દરજી, કંસારો, બ્રાહ્મણ, રજપૂત, મલિયાર, વાણિયા, મીયાં, વણઝારો, સિપાઈ, કાઠિયા, ઢેડ, ફકીર, બેગી આદિના વેશમાં તે તે પાત્રની વેશભૂષા (make-up), લાપા તથા અભિનય સારા પ્રમાણમાં ભજવનારાઓને હાથ કરી લેવાં જ પડે. મુખ્ય પાત્ર પ્રવેશ કરે ત્યારે ચકરડી ખાઈ નૃત્ય કરતું આવે અને પછી એનાં ગાણું વખતે પણ લીટી લીટી ગાઈને ચકરડી ખાય; એ રીતે ભલે શાસ્ત્રીય ને લાવ-પૂર્ણ નહિ પણ પાદકૌશલને તથા અંગમરોડને કામ આપતું નૃત્ય

પણ એમા આવે છે અને ગાણાંની તો વાત જ ન પૂછવી. સવાઈના વેશો બહુધા ગાણાંથી જ સરપૂર હોય છે. પાત્રો વચ્ચે સંવાદ પણ ચખોલા અને હરિયાળી (સમસ્યા) નો કવિતામા થાય. ભાવન, ભજનવાણી તથા માહિતીવર્ધક નીતિવ્યવહાર-બોધક કવિતા પણ સારા પ્રમાણમા આવે છે. ગદ્યસંવાદ તો ઘણા થોડો. ને અતિ પ્રસિદ્ધ વેશો સિવાય બીજામા તો તત્કાળ ઉપજાવી દેવાય એવો હોય છે. વેશના પાત્રોના ગાણાને ભવાયાની સંગીતમંડળી તેમ પ્રેક્ષકસમૂહ પણ ઝીલવા મડી જાય. પ્રેક્ષકોના મનોરંજનને આમ પૂરતો ખોરાક મળી રહે. વેશોમાં મુખ્ય રસ હાસ્ય અને શૃંગાર, જે પણ જનમનરંજનલક્ષી જ રંગલો, જૂઠણ, ડાગલો, સામળિયો એવા જુદા જુદા નામે ઓળખાતા મશ્કરા પાત્રનુ તો ભવાઈનુ ટાળ્યું ન ટળે એવું સ્થાન..આ વેશોમા વસ્તુ બહુધા સાસારિક હોય છે...અદારે વર્ણની ધંધાદારી ખાસિયનો, આચારવિચાર, અને એમાની શિથિલતાનુ કેટલીકવાર કટાક્ષમિત્ર, કેટલીકવાર ટોળી, અને કેટલીકવાર અતિચિત્રણ બની જતુ હાસ્યલક્ષી આલેખન ભવાઈનું લક્ષણ બની ગયું છે.”^૧

ભવાઈના વેશોની ભાષા :

“ઘણા વેશોમા એ ગુજરાતી હોય છે, પણ બધામા નથી હોતી. હિંદી (જે કે એ હોય છે ગુજરાતી હિંદી)નો ઉપયોગ ઘણા વેશોમાં આવે છે. ઘણા વેશોમા મુસલમાન નામે આવે છે માટે તેમના ગ્રાહ તેમની ભાષામાં મૂકવાના પ્રયાસનું એને પરિણામ ગણાય. વીકા સિસોદિયાની ભાષા મેવાડી-મારવાડી જેવી, અને વાણિયાના પાત્રની બોલી બોબડી થોળવેલી છે તે ય આ જ કારણે. ભવાઈનું ઘણું હાસ્ય સ્થૂલ અને શબ્દરમત ઉપર અવલંબતું હોઈ ભાષાની પાસે તેવું કામ પણ કરાવાયુ છે. ઝડઝમક કેટલીકવાર નજરે પડે છે”^૨

૧. સાહિત્યવિહાર - પૃ. ૧૭૨, ૧૭૩, ૧૭૪

૨. સાહિત્યવિહાર : પૃ. ૧૭૪

ઉપસંહાર :

“નવા જમાનામાં સર્વાઈ ઝડપથી અદૃશ્ય થતી જાય છે. છતાં એ સાવ સ્મરણાવશેષ ભૂતકાલીન સંસ્થા બની ગઈ નથી. નવો જમાનો પોતાનાં નાટક ને નાટકશાળા સાથે જ્યાં નધી પહોંચ્યો તેવાં ગામડાંઓમાં તથા અંબાજીના ચાચરમાં એ હજીય ભજવાય છે. સવાયાઓની હાસ્યરસની ખિલવટ અમુક વક્રકોણથી સમાજને અને તદ્દંગભૂત માનવપ્રકારોની રહેણીકરણી જોવાની દૃષ્ટિ, અને અભિનયપટુતા સર્વાઈની સંસ્થા લુપ્ત થઈ જાય તો એ તેમના સંસારભાષાપાત્ર અને અનુકરણીય ગુણો ગણાશે. એવા જન્મભૂત ને સંસ્કારગત ગુણોને લીધે જ તરંગાળા કેમે પાછળથી ગુર્જર રંગભૂમિને લગભગ આજ સુધી નટવર્ગ પૂરો પાડેલ છે.”^૧

કાવ્યેષુ નાટકમ્ રમ્યમ્ :

સંસારમાં પ્રવર્તતી કલાના સમુદાયમાં સાહિત્ય એ શબ્દની કલા છે, એમાં શબ્દ અને અર્થ પાર્વતી પરમેશ્વરની માફક સહિતતા સાધીને સંપૃક્તિ પામ્યા છે. આ સાહિત્યમાં પણ કાવ્ય એ બધા પ્રકારોમાં સામ્રાજીસ્થાને છે અને એ કાવ્યમાં નાટકની કલા રમ્ય છે, અથવા નાટકાન્તં કવિત્વમ્ પ્રમાણે નાટક રચી જાણે તે જ સાચો કવિ એમ પણ કહેવાયું છે. નાટક એ પ્રજાએ સર્જેલો પાંચમો વેદ છે અને કાલિદાસે એને ચાક્ષુષ-યજુ કહ્યો છે. પ્રજા નાટ્યકૃતિમાં પોતાનું પ્રતિબિંબ નિહાળે છે ને જીવનના આદર્શોની પ્રેરણા એના અભિનયનમાંથી મેળવે છે. નાટકનો દેખક કવિ હોવા ઉપરાંત ઘણા પ્રકારની પ્રતિભાથી સંપન્ન હોવો આવશ્યક ગણાયો છે. એનામાં કલ્પનાશક્તિ અને એને મૂર્ત સ્વરૂપે રજૂ કરનારી નિરૂપણશક્તિ તો બેઈએ જ. પણ તે ઉપરાંત નાટ્યશિલ્પનું, રંગમંચનું ટેકનિક પણ એના ખ્યાલમાં હોવું આવશ્યક

છે. નાટ્યકાર દેશનેતા છે, ધર્મગુરુ છે, સમાજશાસ્ત્રી અને પ્રવૃત્તિશિક્ષક છે, પ્રજાના સંસ્કારને આકાર આપવાનું કામ લઈ બેઠેલા શિલ્પીઓમા એનું આગલી પંક્તિમા સ્થાન છે. શ્રી. કાકાસાહેબ કાલેલકર કહે છે કે,

“નાટ્યકલા એ આર્યકલા છે અને એ દ્વારા સમાજની ઉત્તમોત્તમ સેવા થઈ શકે છે. આ લોકસત્તાના જમાનામાં જ પ્રજાને સાચી કેળવણી આપવાની જરૂર છે. એ સાચી કેળવણી એટલે પ્રજાની લાગણી ઉત્તમોત્તમ રીતે કેળવવી ને. મનુષ્યની પ્રાથમિક લાગણી, આધળી લાગણી ખુદા થઈ જાય અને ખુદ્ધ એકવાર ભિઘડી ગયા પછી લાગણીને એ દોરવી શકે એ ખરી કેળવણી. એવી કેળવણી આપવામા નાટ્યકલા ઘણો અસરકારક ભાગ ભજવી શકે.”

સાહિત્યના બીજા પ્રકારોમા આવશ્યક, ઓછામા ઓછી એવી યોગ્યતા ઉપરાંત નાટ્યકારે, નાટક એ પ્રજાજીવન સાથે સીધી રીતે સંકળાયેલું કલાસ્વરૂપ છે માટે, ઘણી બધી બીજી સજ્જતા કેળવવી પડે છે. તેથી ભરત મુનિએ કહ્યું છે કે એવું કોઈ જ્ઞાન નથી, એવું કોઈ શાસ્ત્ર કે એવું કોઈ વિજ્ઞાન કે એવી કોઈ કલા નથી જે નાટ્યકમા આવી ન શકે. એમાં સંવાદો અને કવિતાઓ દ્વારા સાહિત્ય, નટનટીઓના અનુકરણમા નૃત્ય, અભિનય, ઉચ્ચારણ તથા સંગીત, પડદા, સન્નિવેશ, દશ્યવિધાન વગેરેમા ચિત્ર, વસ્ત્રો-આભૂષણોનું ઔચિત્ય વિચારનારી પરિધાન-અલંકાર કલા વેષભૂષામા આવતી **Make-up** કલા, સ્તંભો મહેલો, શુદ્ધાઓ, દેવળો, વગેરેનું વિધાન ખડું કરતી શિલ્પ, સ્થાપત્ય કલા, Revolving stage, પ્રકાશઆયોજન, Trick scenes, વગેરેમાં પ્રતિબિંબિતિ થતી યંત્રકલા, નાટકની બહેરાત સાથે સંકળાયેલી પ્રચારકલા, એ બધી કલાઓનો સમાહાર આપણે પામીએ છીએ, તેથી જ પૂર્વસૂચિઓ નાટ્યકને કાવ્યમા

રમ્ય ગણી ગયા છે. એક જ સ્વરૂપ દ્વારા અનેક કલાઓનો આસ્વાદ કરાવી શકવાની ક્ષમતા નથી મહાકાવ્યમાં, નથી ઉપાખ્યાનમાં, નથી કથામાં અને ભિન્નિકાવ્યમાં તો હોય જ ક્યાંથી ? તેથી એકલા નાટકની જ એ ક્ષમતા અને શક્તિ છે કે એ આ કરાવી શકે છે.

નાટકની રમ્યતા એક ખીજી રીતે પણ પુરવાર થઈ ગયેલી છે. સુખાન્ત અને દુખાન્ત નાટકમાં પ્રેક્ષકો તો સરખા જ રસલીન થાય છે. નાટકનો આસ્વાદ પ્રેક્ષાગૃહમાં લઈ રહ્યા હોઈ એ છીએ તે વખત દરમિયાન આપણે વ્યવહારજીવનના સંયોગોના પરિવેષ્ટનમાંથી દર્શાંગુલ ભિન્ન બનીએ છીએ, એ સંયોગોનું દબાણ હળવું બને છે, અને એ અહંતાના પરીધને ઉદ્ભવતાં વેંત જ આપણે નાટકનાં પાત્રો-અભિનેતાઓ-સાથે તાદાત્મ્ય અનુભવીને, અભિનીત ભાવને કે રસને આસ્વાદી શકીએ છીએ.

એરિસ્ટોટલે તો ટ્રેજીડીને મહાકાવ્ય કરતાં પણ વધારે ભિન્ન સાહિત્યપ્રકાર લેખે કરાવી છે, તે કહે છે : *Tragedy i. e. drama is better than epic, because it has all the elements of an epic plus spectacle plus music. It is vividly presented to us. It is more concise and concentrated. It has more unity.*"

વિખ્યાત નાટ્યવિવેચક A. Nicoll કહે છે : "Drama is the most peculiar of all types of literatures. Its appeal is universal. It stands as the most interesting of all literary products of human intelligence."

બર્નાર્ડ શો કહે છે કે,

"Dramatic invention is the first effort of mankind to be intellectually conscious."

કાલિદાસ કહે છે તેમ ત્રિશુભાથી જન્મતા સિન્ન સિન્ન રસોવાળા લોકચરિત્ર નાટકમાં અસિનય દ્વારા ઉદ્ઘાટન થાય છે. એ જ નાટકકાર પોતાના 'માલવિકાગ્નિમિત્ર' નાટકમાં વળી પાછો કહે છે કે નાટ્ય મિન્નસ્ત્વેર્જનસ્ય વહુધાપ્યેકં સમારાધનમ્ । નાટક જ એક એવો પ્રકાર છે જે એકી વખતે સમાજના અનેક સ્તરોમાંથી આવતા અનેક પ્રકારની રુચિ ધરાવતા સિન્ન સિન્ન સામાજિકોનું સમારાધાન કરે છે.

(૬) નાટક સાહિત્યક કે રંગભૂમિક્ષમ ?

ભરતમુનિએ કહ્યું છે તે પ્રમાણે એવી કોઈ વિદ્યા, એવું કોઈ જ્ઞાન, એવી કોઈ કલા, કે એવું કોઈ કમ^૧ નથી જે નાટકમાં ન આવી શકે. નાટક સમુદાયની કલા છે સમૂહભોગ્ય કલા છે, એટલું જ નહીં સમૂહજન્ય કલા પણ છે. The drama is at once a literary type and a form of art which for its total effect involves the contribution of a large number of non literary elements These indispensable elements are actors, costumes, setting, and that nexus of these elements that is known as direction.¹

નાટકમાં આ બધી કલાઓનું સંમિશ્રણ એવી રીતે થયેલું હોય છે કે તેનાથી પ્રત્યેક કલાથી વિસિન્ન એવી એક જુદી જ કલાનું નિર્માણ થાય છે. પ્રદર્શનમાં મૂકવામાં આવેલા જુદા જુદાં ચિત્રો પેઠે એ સિન્ન સિન્ન કલા નોખી નોખી તરી આવતી નથી. પણ જુદા જુદા રંગો તેમ જ રેખાઓ વડે બનેલા ચિત્રની પેઠે એ એક સંપૂર્ણ આકૃતિરૂપ બની જાય છે. અહીં જુદી જુદી કલાઓ ભેગી નથી થતી પણ એક બની જાય છે.

1. 'The Art of the Drama': Millett and Bentley.

શ્રી. જ્યોતીન્દ્ર દવે કહે છે કે, “આણું હોવાથી આ વિસિન્ન કલાઓમાં જ્યારે ગૌણપ્રધાન ભાવનો વિવેક જળવાતો નથી ત્યારે નાટકની એકરૂપતામાં ક્ષતિ આવે છે. નાટકનું મુખ્ય કાર્ય અસિનય દ્વારા રસનિષ્પત્તિ કરવાનું છે. ખીજી બધી બાબતો એની પુષ્ટિને અર્થે આવે છે. કાવ્યની પેઠે નાટકમાં પણ શબ્દાર્થનું સાહિત્ય છે એટલે એને કાવ્યના અર્થાત્ સાહિત્યના એક પ્રકાર તરીકે આપણા આલંકારિકોએ ક્ષેપાવ્યું છે. નાટકમાં સાહિત્યિક ગુણ અવશ્ય જોઈ એ. પણ એટલું પર્યાપ્ત નથી. એટલું જ નહીં, પરંતુ રચનાની કાવ્યસંપત્તિ એની અસિનયક્ષમતાની આડે આવે તો ત્યાં એ સંપત્તિ નથી પણ વિપત્તિરૂપ છે. કાવ્ય ભલે હીનાર્થ-નીચી કોટીનું હોય પણ જો તે સારી રીતે નાટ્યાંગો-નાટ્ય તત્ત્વથી ભરેલું હશે તો એ નાટ્યનો પ્રયોગ ઉત્કૃષ્ટ રીતે થશે અને એ અધમ કોટિનું કાવ્ય પણ નાટક તરીકે શોભાડપ બનશે. ક્ષિણત પક્ષે કાવ્ય ગમે તેટલું ઉત્કૃષ્ટ પ્રકારનું હશે, પણ તેમાં નાટ્યતત્ત્વ યોગ્ય પ્રમાણમાં નહીં હોય તો એનો પ્રયોગ ઉત્કૃષ્ટ પ્રકારનો નહીં થાય અને તેના બદે રસિકના મનનું રંજન નહીં થઈ શકે.”

A. Nicoll જેવા નાટ્યવિવેચકો તે થિયેટરરહિત નાટકને વિચારી શકતા જ નથી. તે લખે છે; “Drama is a thing meant for theatre and people go to theatre to see as well as to hear...Drama without an audience is inconceivable.....A drama is never really a story told to an audience, it is a story interpreted before an audience by a body of actors.” અસિનયક્ષમતા કે રંગભૂમિતા જ નાટકનો પ્રાણ છે, અને રંગભૂમિનિરપેક્ષ નાટકનો વિચાર જ ન થઈ શકે અને ન હોઈ શકે એવું માનનારાઓમાંના એકનો આ મત છે. તેથી નાટ્યરચનામાં મહત્ત્વ સાહિત્યગુણનું છે કે અસિનયતાનું એ વિદ્વાનોમાં ચર્ચાના વિષય બન્યો છે. સમરસેટ મોમ પણ કહે છે કે,

But plays are written to be acted, not to be read, it is certainly well for them to have literary distinction but it is not that which makes them good plays, it may (and often does) make them lessactable”

શ્રી. જ્યોતીન્દ્ર દવે આ બાબતમા વિચારે છે કે, “આમ છતાં નાટક એ શબ્દની કલા હોવાથી અને શબ્દમા શ્રુતૈવનષ્ટનો સાક્ષાત્ સાથે નષ્ટ થઈ જવાનો ગુણ હોવાથી, એ અક્ષરની કલાને સાચેસાચ અક્ષર બનાવવાની શક્તિ એનામા રહેલા સાહિત્યતત્ત્વમા જ રહેલી છે એ ભૂલવું ન બેઈએ. સાહિત્યકૃતિ તરીકે અદ્યપ્યુષ્ણ પણ પ્રયોગ લેખે ‘ગાજેલી’ કૃતિઓ લજવાય છે, વખણાય પણ છે, પણ પાછી કાલપ્રવાહમાં હુપ્ત પણ થઈ જાય છે. તખ્તાલાયકી એ કૃતિને રંગનક્ષમ બનાવે છે, પણ એને ચિરંજીવિતા આપે છે એની સાહિત્યિક ઉદાત્તતા. આપણે ત્યાં સાહિત્યની કૃતિ તરીકે પ્રશંસા પામેલા નાટકો નાટ્યપ્રયોગ લેખે નિષ્ફળ નીવડ્યા અને રંગભૂમિને ગજબનારો નાટકો સાહિત્યસૃષ્ટિમા પ્રવેશ ન પામી શક્યાં તેનું કારણ નાટ્યરચનામા સાહિત્યિક અને પ્રયોગાત્મક ગુણોનો સંમન્વય સાધવાની તે લેખકોની અશક્તિ છે.

“વર્ષો સુધી આપણે ત્યાં સાહિત્યના નાટકો ને રંગભૂમિના નાટકો વચ્ચે કોઈ જાતનો મેળ રહ્યો નહીં, નવી રંગભૂમિ એ ભેદભાવને હુપ્ત કરવા પ્રવૃત્ત થઈ છે. સાહિત્યની દૃષ્ટિએ સારાં ગણી શકાય અને સારી રીતે લજવી શકાય તેવાં નાટકો આપણને પ્રાપ્ત થયાં છે અને તે પણ અત્યંત અદ્ય સંખ્યામા, અને અત્યારે તો પાંછો ઝોક એવો આવ્યો છે કે લજવવા માટે નાટક, લખનાર કેટલાય લેખકો સાહિત્યગુણને વિચારીને માત્ર રંગભૂમિને સમજવા નીકળી પડ્યા છે અને સામે પક્ષે પ્રતિષ્ઠિત વિવેચકો જેના નાટક ભાગ્યે જ લજવાય છે એવા થોડાક બણીતા લેખકોનો જ નાટ્ય-લેખકો તરીકે ઉલ્લેખ કરે છે અને જેનાં અનેક નાટકો ઘણીવાર

ભજવાઈ ગયાં હોય તેના નામનો ઉલ્લેખ સરખો કરતા નથી એટલે પૂર્વે આપણે ત્યાં અલગ પડી ગયેલાં સાહિત્યને રંગભૂમિ એકત્ર થશે એવી જે આશા જન્મી હતી તે કગારી તો નહીં નીવડે એવો ભય પણ કોઈકવાર લાગે છે.”^૧

નાટકમાં અભિનય :

No stagability, No drama. અભિનય નાટકનો પ્રાણ :

નાટકનું મુખ્ય કાર્ય અભિનય દ્વારા રસનિષ્પત્તિ છે. ખીજ બધી બાબતો એની પુષ્ટિને અર્થે આવે છે. કાવ્યની પેઠે નાટકમાં પણ શબ્દાર્થનું ‘સાહિત્ય’ છે અને એને તેથી જ સાહિત્યનો પ્રકાર ગણવામાં આવે છે. સાહિત્યિકતા એ નાટકમાં આવે તો ભૂષણરૂપ જ નીવડે તો વાત સાચી પણ એટલું પર્યાપ્ત નથી. એટલું જ નહીં શ્રી. જ્યોતીન્દ્ર દવે કહે છે તેમ રચનાની કાવ્યસંપત્તિ એની અભિનયક્ષમતાની આડે આવે તો તે સંપત્તિ નાટકને માટે તો વિપત્તિરૂપ જ નીવડે છે. કાવ્ય ભણે હીનાર્થ—નીચલી કક્ષાનું હોય પણ જો તે સારી રીતે નાટ્યાંગોથી, નાટ્યતત્ત્વોથી ભરેલું હશે તો એ નાટકનો પ્રયોગ ઉત્કૃષ્ટ રીતે થશે; અને લખાવટમાં અસાહિત્યિક એવું નાટક પણ તખ્તા પર ગાજશે. અભિનેયતાની ગેરહાજરીમાં નાટકનો વિચાર નહીં કરી શકનારા વિવેચકો પશ્ચિમમાં વધુ પ્રમાણમાં છે. અભિનેયતા (stagability) સિવાય નાટકનો વિચાર શક્ય નથી એમ આપણે ત્યાંના નાટ્યવિદોએ પણ સ્વીકાર્યું છે. પણ પાશ્ચાત્ય નાટ્યવિવેચકોમાં એ વલણનું પ્રવર્તન ખૂબ ચાલે છે. સમરસેટ મોમ લખે છે :

But plays are written to be acted, not to be read, it is certainly good for them to have literary distincton,

but it is not that which makes them good plays, it may (and often does) make, them less actable

શ્રી રસિકલાલ પરીખે પોતાના ભારતીય નાટ્ય નામના એક લેખમાં લખ્યું છે કે, “સાહિત્યવિવેચકો નાટ્ય કે નાટકનો ઇતિહાસ વિચારતા હોય છે ત્યારે એમના મન આગળ બહુધા નાટકના ઐતિહાસ હોય છે. વિવેચનમાં પણ સાહિત્યકૃતિઓ જ મોટે ભાગે વિષય બને છે. મહાકાવ્ય, અને કથા કે એપિકની જેમ ક્રામાં એ સાહિત્યના પ્રકાર તરીકે ગણાય છે પણ આ પ્રવાસ નાટકના આ મહત્વના અંગને આગળ કળા જતાં તેના સ્વરૂપને આવરી લે છે. શાકુંતલ, હંસલેટ કે રાઈનો પર્વત એ વાક્ય કવિત્વો છે-કાવ્યપ્રકાર છે, જ્યારે નાટ્ય એ નટક્રિયા છે; જેનું વસ્તુ, શાકુંતલ આદિ કાવ્યો સમર્પે છે. કવિ કાલિદાસને પોતાની ક્રિયાના સ્થાનની ખરાબર ખબર છે અને તેથી જ સૂત્રધાર મુખે નાટકમ્ પ્રયોક્તવ્યમ્ એવા શબ્દો વાપરે છે. નાટક એટલે ‘નટનો પ્રયોગ’ એ વિશે એના મનમાં શંકા નથી.”

“કવિઓની અનેક પ્રકારની કાવ્યક્રિયામાં નટમિત્રો માટે વસ્તુ મૂંઝાં આપવાની ક્રિયાનો કાવ્ય કે સાહિત્યમાં સમાવેશ થાય એ કમપ્રાપ્ત જ છે. પણ એ ક્રિયાનું પ્રયોજન નટોને મહદરૂપ થવા માટે છે એ દષ્ટિ પ્રાચીન કાવ્યતત્ત્વજ્ઞ ભામહીને છે. ભામહી કાવ્યપ્રકારો જણાવતા નાટક શબ્દ નથી વાપરતો પણ અભિનેયાર્થ શબ્દ વાપરે છે: જેનો અર્થ ‘અભિનય માટે છે’ એવો થાય. કવિઓ જેમ મહાકાવ્યો, મુદ્રાંકો, કથાઓ રચે છે તેમ નટોના અભિનય માટે પણ રચનાઓ કરે છે. -તેવી રચનાઓ તે અભિનેયાર્થ-જેનો નટો સાથે સંબંધ હોવાથી નાટક કહેવાય-કવિનું તેના કાવ્યનું-નાટકમાં આ મૂળ સ્થાન. પણ એક વખતે આ સાહિત્યપ્રકાર સિદ્ધ થતા તે વાસ્તવિક નટોની જરૂરિયાતોની

ઉપેક્ષા કરી શકે છે અને મનોમય નટો અને મનોમય રંગમંચો દ્વારા પ્રયુક્ત કરી શકાય એવાં નાટ્યકાવ્યો રચે છે. ”

સંસ્કૃતમાં નાટકને રૂપક કહેવામાં આવ્યું છે અને એની સમજૂતી તદ્દરૂપારોપાત્ રૂપક એવી આપવામાં આવી છે. વળી અવસ્થાનુકૃતિર્નાટ્યમ્ એવી એક વ્યાખ્યા પણ અપાઈ છે. ખંનેમાં અસિનયને નાટકના મુખ્યાંગ રૂપે સ્વીકારીને નાટકનો વિચાર થયો હોવાનું જોઈ શકાય છે. દશ્યાત્મકતા જ નાટકને બીજા આવ્ય, વાચ્ય વાક્યમય પ્રકારોથી અલગ તારવે છે.

અસિનયના સંસ્કૃત નાટ્યશાસ્ત્રે ચાર મુખ્ય વિભાગો પાડ્યા છે.

(૧) આંગિક :

જ નટનાં અંગોપાંગોના અસિનય છે અને નૃત્યમાં જરૂરી માનવાંમાં આવે છે.

(૨) વાચિક :

તે માત્ર નાટકમાં જ ઉપયોગ્ય છે. વાણીનો અસિનય. સંવાદો બોલવામાં તે વ્યક્ત થાય છે; અને નૃત્ય અને નાટ્યને જુદાં રાખનારું અસિનય તત્ત્વ છે.

(૩) આહાર્ય :

આ અસિનય વેશભૂષા (Make up) વગેરેને લગતો છે.

(૪) સાર્ત્વિક :

સ્તંભ, સ્વેદ, રોમાંચ, કમ્પ અને અશ્રુ જેવા અનુભાવો દ્વારા અવસ્થાનું અનુકરણ કરવું તેનું નામ સાર્ત્વિકાસિનય. સાર્ત્વિક અસિનયમાં ભાવપ્રદર્શન પ્રધાનપણે થાય છે.

આંગિક અસિનયના શારીર, મુખજ અને ચેષ્ટાકૃત એવા ત્રણ ઉપવિભાગો પણ સમજાવવામાં આવ્યા છે. ભરતમુનિએ વાણીના

અભિનયનો વિચાર કરતી વખતે સ્વરશાસ્ત્ર, વ્યાકરણ તથા છંદઃશાસ્ત્રની સમજૂતી આપી છે જેથી અભિનેતાઓને સ્વરોનો, ઉચ્ચારોનો, સ્વરભારનો, પૂરેપૂરો ખ્યાલ આવે. વાણીના અભિનયનું સંસ્કૃત નાટકલેખકોએ ખાસ ધ્યાન રાખ્યું છે. સંસ્કૃત નાટકમાં એ રીતે જોતા નોકર શેકને 'દેવ' કહે છે, ખૌદ્યોને 'સદન્ત' કહીને સંબોધાય છે, વિદૂષક રાજાને વચસ્ય કહે છે અને રાણીને 'સવતી' કહીને સંબોધે છે.

નાટકના પ્રયોગનું મહત્ત્વ આધુનિક કાળમાં ખૂબ જામતું જાય છે અને અભિનેત્ર નાટકો જ ઉત્તમ નાટકો એવો પણ એક મત દઢ થતો જાય છે. તેથી અભિનય તત્ત્વનો પણ આધુનિક દષ્ટિએ વિચાર થાય છે. અભિનય એટલે Acting. એ Actingના છ પ્રકારો વર્ણવવામાં આવે છે

૧. પ્રેરણાત્મક અભિનય (Inspirational Acting)
૨. પ્રતિરૂપિત અભિનય (Representational Acting)
૩. યંત્રવત્ અભિનય (Mechanical Acting)
૪. અત્યભિનય કે અતિશયોક્તિસર્થો અભિનય (Over Acting)
૫. લાભાશયી પાત્રીકરણ (Exploited Acting)
૬. આત્મલક્ષી રજૂઆત (Subjective Acting)

રંગભૂમિયોગ્યતા આ વાક્યમય પ્રકારની ખાસ અને વ્યાવર્તક વિશિષ્ટતા ગણાવી જોઈ એ. કાવ્ય, સંવાદ, વર્ણનો, પાત્રાલેખન વગેરે ખુરશીમાં પડ્યા પડ્યા માણવાં હોય તો કવિતા, નવલકથા, વાર્તા વગેરે કયાં નથી ? નાટક તો રંગભૂમિ પર સંસારને જીવતો અને તાદશ કરી જતાવે છે અને તે બંને છે અભિનયના બળને કારણે. તખ્તાલાયક-કૃતિઓ લખનારને Directorial sideનું પણ જ્ઞાન

હોયું બેઠ એ એ જરૂરનું નથી. એણે તો પોતાની ઔચિત્યસૂઝને કામે લગાડી માત્ર એટલું જ બેઠ લેવાનું રહે છે કે એણે નિર્મેલી નાટ્યપરિસ્થિતિઓ રંગભૂમિ ઉપર melodramatic બની તો નહીં બળ્ય ને ? અથવા એ માત્ર સંવાદો દ્વારા કહેવાયેલી વાર્તા તો નહીં બની બળ્ય ને ? કાર્ય, સંઘર્ષ, પરાકાષ્ઠા, નિર્વહણ છ. નાટકના અંકોડા અને દઢ પાત્રાલેખન તથા સન્નિવેશસૂઝ હોય તો નાટકલેખક સફળ અભિનેય કૃતિ આપી શકે.

રવીન્દ્રનાથ ટાગોર માને છે કે Theatre કે રંગભૂમિનો ભાર નાટક પર લાદવો ન બેઠ એ; કારણ કે નાટકના દર્શયવિધાનની કેટલીક ખાદ્ય યુક્તિઓને કારણે અભિનેતાના અભિનય પર કેટલીક મર્યાદાઓ મુકાય છે અને તેથી એની અશક્તિ અને કાયરતા પ્રગટ થાય છે. જ્યો અભિનીત નાટકમાં વિશ્વાસ મૂકીને આવ્યા છે, આનંદપ્રાપ્તિ કરવા આવ્યા છે એમની કલ્પનાશક્તિમાં આપણે એ રીતે અવિશ્વાસ મૂકીએ છીએ. સન્નિવેશની અતિશયતાથી પ્રેક્ષકો અભિનેતાઓના સૂક્ષ્માભિનયને પકડી શકતા નથી કે પછી તખ્તાના ભલકમાં અભિનયનું સામર્થ્ય ઢળાઈ બળ્ય છે. રવીન્દ્રનાથ તો મનની રંગભૂમિ Mental theatreના આગ્રહી છે. રસિક સામાજિકના મનમાં જે રંગભૂમિ છે ત્યાં સ્થળનો અભાવ નથી; ત્યાં બહુથી દર્શયપટ એની મેળે રચાય છે અને આપોઆપ બદલાય છે; તે જ રંગભૂમિ અને તે જ પટ નાટકલેખકનું લક્ષ્ય છે. કોઈ કૃત્રિમ રંગભૂમિ, કોઈ કૃત્રિમ પટ કલિકલ્પનાને ઉપયુક્ત થઈ શકે નહીં. તેઓ લખે છે, વિલાયતની નકલ કરીને આપણે જે થિયેટર ભિલું કંઈ છે તે એક વધી ગયેલી રસોળી જેવી વસ્તુ છે. તેઓ રંગમંચ ઉપરના ઉપસ્કરોની જટિલતા ટાળવાના મતના છે; એમને લાગે છે કે વાસ્તવિકતાનું ભિંટ કલાના તંપ્રમાં પેસી બળ્ય તો બધી જગા પોતે જ રોકે અને કળાને તેમાંથી બહાર નીકળવું પડે. જ્યાં અજીણને લાધે યથાર્થ

રસની ભૂખ નથી ત્યાં ખર્ચાળ મસાલો એટલો ખર્ચો વધી જાય છે અને અન્ન તો પછી વળામણ જેવું થઈ જાય છે.†

No stagability, no drama એ સૂત્રનો કડક આગ્રહ રાખવામાં આવે તો ખર્ચો નાટકો કંઈ તખ્તાપાત્ર ઠરે એવું ન બને. અને એ સારું પણ છે. કેટલાક નાટકોનું વસ્તુ એવું વાયવ્ય airy હોય છે, કે એને સ્ટેજ પર લાવો તો તે હાસ્યાસ્પદ થાય અથવા તો કંટાળાજનક નીવડે. કવિ ન્હાનાલાલનાં ભાવપ્રધાન નાટકોની આ જ વહે થાય. એમાં કૌતુકમયતા, ગીતો, આલંકારિક ભાષા, પાત્રું વસ્તુ, ભાવનાના જ પૂતળાં જેવા પાત્રો, ક્રિયાની અત્યંત મંદતા, વ. આવે છે આ ખર્ચાળ ગુણો ભાવપ્રધાન આવ્ય નાટકને માટે સાગ પણ તખ્તા ઉપર ભજવાનારા ક્રિયાપ્રધાન નાટક માટે તો દોષો જ છે.

ઉત્કૃષ્ટ અભિનય હોય તો જ અભિનેતા દ્વારા રજૂ થતું પાત્ર સામાજિકના હૃદયમાં રસસંચાર કરી શકે. અભિનય એ આ રીતે ભજવાતા, અભિનય નાટકનો પ્રાણ બને છે. સન્નિવેશ બિલકુલ ન હોય, પાત્રોની સંખ્યા ઓછી હોય અને તખ્તા ઉપર એકલા પાત્રો જ હોય અને જો એમનો અભિનય આગ્રિક, વાચિક આહાર્ય અને સાર્વિક એમ ખર્ચો પ્રકારનો, ઉત્તમ હોય તો એ નાટક સફળ થવાનું એમાં કોઈ શંકા નથી. તેથી તો રંગભૂમિ ઉપર એકોક્તિઓ રજૂ કરવામાં આવે છે તે પણ આખા નાટકનો અખંડ રસ આપી શકે છે ને ?

ઈંગ્લેન્ડ અને આધુનિક નાટક :

આ તો થઈ નાટકના પરંપરાથી ચાલતા આવેલા સ્વરૂપની વાત. પણ જેમ જેમ યુગના માનસનું પરિવર્તન થતું ગયું તેમ તેમ સાહિત્યના કલાસ્વરૂપ અને તેની સમજમાં પણ પરિવર્તન

થયું. નાટક વિશેની આજના યુગની સમજ આગલા યુગ કરતાં ઘણી જુદી છે. અને તેથી એની રચના, આયોજન, હેતુ વગેરેમાં પણ આગલા યુગ કરતાં ઘણું ફેર પડ્યો છે. નાટકની આવી કાયાપલટ કરનાર નોવેલિયન નાટકકાર હેન્રિક ઇપ્સન છે. નાટકના સ્વરૂપના અભ્યાસમાં એણે કરેલા પરિવર્તનને ન વિચારીએ તો તે અધૂરો ગણાય.

ઇપ્સનની આંતરરાષ્ટ્રિય કીર્તિ એણે પોતાનાં નાટકોમાં સાધેલી સિદ્ધિ કરતાં સામાજિક પ્રશ્નોને રજૂ કરતાં નાટકોને લોકપ્રિય બનાવવાને લીધે છે. એનું પ્રબળ વ્યક્તિત્વ, સામાજિક જીવનમાં પેસી ગયેલા પૂર્વગ્રહો અને દંભ પરત્વેનો એનો તિરસ્કાર, વગેરેએ એને સાહિત્યની દુનિયામાં એક ફિલસૂફનું પદ અપાવ્યું છે. આમ છતાં એ તો નાટકકાર જ હતો, જેણે પોતાનાં નાટકો માટેનું વસ્તુ પોતાના સમયની આજુબાજુની દુનિયામાંથી પસંદ કર્યું. એને નીતિના પ્રશ્નોમાં રસ હતો, આધુનિક સમાજ ઉપર કામ કરતાં આ બળોમાં એણે એવું તત્ત્વ બોધું કે જે નાટકમાં રજૂ કરવાને માટે ઘણું સારું વસ્તુ પૂરું પાડી શકે એવું હતું. એને પોતાના પ્રેક્ષકવર્ગને આ કે તે સિદ્ધાંત તરફ વાળવો નહોતો. એનો રસ તો તેમની લાગણીને ઉત્તેજ અમુક વસ્તુથી સભાન કરવાનો હતો. અને એ દષ્ટિએ એક વિચારક કરતાં એક કલાકાર તરીકે એ સાહિત્યની દુનિયામાં ચિરંજીવ પદ ભોગવે છે. ઇપ્સને પોતે જ પોતાનાં નાટકોના આયોજન માટે કહ્યું છે.

If in placing upon the stage certain persons whom I have known or seen, certain acts of which I have been ■ witness or which have been related to me, and, in throwing an atmosphere of poetry over it all, I happen to awaken a soul within them, various ideas will take root in the minds of the different characters : that is

the point of departure. I cannot help it if in my own brain, as I write, various ideas come to me. That is merely accessory; the first principle of a play is action, life ”

એના ઉપરના વચનોમા નાટક વિશેનું એનું મન્તવ્ય સ્પષ્ટ થાય છે આ ઢળના નાટકોમાં નાટકકાર પ્રથમ એકાદ સત્ય, ખ્યાલ અથવા જીવનમા આતરિક રીતે છુપાયેલા રહસ્યનું ધારણ કરે છે. અને ત્યારપછી એને મૂર્ત કરવાને માટે એ એની આજુબાજુ નાટકની દુનિયાનું સર્જન કરે છે. મહત્વની દૃષ્ટિએ નાટકમા આ ભાવ, સત્ય કે રહસ્ય નાટકની વાર્તાને ટપી જાય છે. શેક્સપિયરનાં નાટકોમા વાર્તા અને પાત્રો મહત્વના બને છે. આજની દુનિયામા માનવચિત્ત વૈજ્ઞાનિકતા અને માનવતાના કોયડાઓમા એટલું બધું પરોવાયલું રહે છે કે એને આવા રહસ્યવાળા નાટકો વધારે ગમી ગયા છે અને તેથી ઈબ્સને શરૂ કરેલા નાટકો આજે ઘણાં લોકપ્રિય બન્યા છે. આજે કલાના આસ્વાદમાથી આપણે કશું સત્ય અથવા કશું રહસ્ય શોધવાને મથીએ છીએ. આજના નાટકકારને કોઈ એકાદ પાત્રને અમુક ગુણ કે દુર્ગુણના નમૂના તરીકે રજૂ કરવાથી સંતોષ નથી થતો. આજનો વાર્તાકાર જ્યારે પોતાના નાટકો માટે કોઈ વસ્તુ કે વિષય નક્કી કરે છે ત્યારે સૌથી પહેલાં એનું ચિત્ત કોઈક રહસ્યને પકડવા મથે છે. અને એ રહસ્ય પકડાયા પછી તીવ્રતાથી એને પોતાના નાટકમા રજૂ કરે છે. આમ કરવામા એ પોતાના નાટકને આપણે ન કલ્પ્યું હોય એ રીતે એ વિષય પૂરતું વિશિષ્ટ બનાવી દે. પતિ અને પત્નીના, માબાપ અને બાળકના, માલિક અને કામદારના સંબંધો જેવા સમઠાણીન જીવનના કોયડાઓને પણ તે પોતાના નાટકોમા રજૂ કરે. છૂટાછેડા, સામાજિક પ્રતિષ્ઠા અથવા તો કલાકારના પોતાના સ્વયંસ્ફુરણોને અનુસરવાના અધિકાર વિશે એ પોતાના નાટકોમાં દલીલો પણ કરે.

“We should not go to the theatre as we go to a chemist's or a dramshop, but as we go to a dinner, where the food we need is taken with pleasure and exctiement”.*

આમ આધુનિક નાટકોનો પ્રથમ સંબંધ કશાક રહસ્ય અથવા ખ્યાલ સાથે છે. એનું સર્જન વિચારમાંથી થાય છે, અને એ વિચાર રજૂ કરવા તેને અનુસરીને કદપેલાં સ્ત્રીપુરુષો પાત્રો તરીકે આવે છે. એનું આયોજન તર્કાનુસારી હોઈ ખુદ્દિને વધારે અસર કરનારું છે. એમ કહેવાય છે કે કોઈપણ મહાન આધુનિક નાટક વિચારોની દૃષ્ટિએ પ્રથમ વર્ણવી શકાય અને ગૌણ રીતે જ વ્યક્તિગત જીવનની દૃષ્ટિએ. એમ આધુનિક નાટકમાં જીવનને ગાણિતિક પરિમાણોમાં ઘટાવવામાં આવે છે. આવાં નાટકોનો પ્રથમ અને સમર્થ સર્જક ઈપ્સન છે. ગમે તેવા અમૂર્ત વિચારો કે ખ્યાલોને વ્યક્તિગત અને મૂર્તરૂપ આપવાની શક્તિ એનામાં હતી. એનાં પાત્રો કોઈ દિવસ કોઈપણ વિચારના સાદા નમૂનારૂપ બન્યાં નથી. ઈપ્સન પોતાનાં નાટકોમાં જીવનની સમીક્ષા કરે છે અને આ સમીક્ષા વધારે વિચારશીલ, વ્યવસ્થિત અને વધારે અસરકારક હોય છે. ઈપ્સનનાં નાટકોમાં જેમ વિચારોની રજૂઆત છે તેમ એની અતિશયતા અને અમૂર્તતાને ટાળવાની કાળજી પણ છે. આમ ઈપ્સને શરૂ કરેલાં નવાં નાટકોએ પ્રસિદ્ધ આંગ્લ નાટકકાર બર્નાર્ડ શૉને પ્રભાવિત કર્યો અને નવા પ્રકારનાં નાટકો એની પાસે સર્જાવ્યાં. ઈપ્સનની અસર વિશ્વવ્યાપી બની.

આવાં નાટકોમાં વસ્તુની રજૂઆત વધારે તીવ્રતાથી કરવા માટે સમયનો ગાળો ઘણો ઓછો રાખવામાં આવે છે. ઈપ્સને પોતાનાં નાટકોમાં સ્થળ, સમય અને વસ્તુની એકતાના સિદ્ધાંતો અજબ રીતે જાળવ્યા છે. નાટ્યકલાના અફર કાયદા તરીકે એનું

પાલન એણે નથી કર્યું પણ એમા એને ઘણી ઉપયોગિતા જણાઈ છે. આવાં નાટકોનું કેન્દ્ર આત્મિક જીવન છે, બાહ્ય નહિ. જૂના જમાનાની રંગભૂમિ ઉપરના ઘોઘાટ. ધમાલ-ધડાકા પ્રેક્ષકોનું ધ્યાન મનુષ્યના આત્મા ઉપર કેન્દ્રિત કરવામા અવરોધો ભિલા કરે એટલે એનો પણ ત્યાગ કરવામાં આવ્યો હોય છે મનુષ્યના અતઃકરણમાં ચાલતા ઘર્ષણની રજૂઆત નાટકમા હોય છે. ઈપ્સનના નાટકમા દરેક મોટે ભાગે એકાદ રજૂ થતું હોય છે. વળી આવા નાટકોનાં પાત્રોના કાર્યો કરતા તેમના સંવાદો, તેમણે ઉચ્ચારેલી વાણી વધારે મહત્ત્વની બને છે. આ વાણી કવિત્વમય, કે વકતૃત્વની છાંટવાળી નથી. એ તો રેઝિંદા વપરાશની ઘરમા બોલાતી ભાષાના રૂપની છે. વાસ્તવવાદી નાટકોમા આવી વાણી ખૂબ સ્વાભાવિકતાથી બંધબેસી જાય છે પણ જે નાટકોમા પ્રતીકોની યોજના હોય છે તે નાટકોમા તો આ વાણી સામાન્ય સ્વરૂપમા અસામાન્ય અર્થ રજૂ કરે છે.

ઈપ્સનના નાટકોના અને તે રીતે આધુનિક નાટકોના લક્ષણો દૂકમા આ રીતે દર્શાવી શકાય. જૂના નાટકોમાં મનુષ્યોનો સંબંધ ભગવાન બેડે અથવા તેના પ્રારબ્ધ બેડે દર્શાવવામા આવતો જ્યારે આજના નાટકોમા મનુષ્ય મનુષ્ય વચ્ચેનો સંબંધ રજૂ કરવામાં આવે છે. કલાને માટે સામાજિક સંબંધ વધારે સારું વસ્તુ પૂરું પાડે છે. કોઈ પણ સામાજિક પ્રશ્નની નૈતિક, સામાજિક બાજુ જે આપણને વાસ્તવિક જીવનમા અસ્પષ્ટ ભાગે અથવા નજર બહાર જતી હોય તે કલાનું રૂપ પામી વધારે સ્પષ્ટતાથી અને સંપૂર્ણતાથી રજૂ થાય છે. નાટકકાર એમ કરી જીવન તરફ અંશુભિનિર્દેશ કરતો હોય છે. સમયનો ગાળો જૂનાં નાટકોની માફક લાંબો હોતો નથી. એને ઘટાડી નાખવામા આવ્યો હોય છે. નાટકમાં વસ્તુ હોય છે પણ એ વસ્તુ કરતા પણ વધારે મહત્ત્વ કાર્યને મળે છે. આ કાર્ય પાત્રના હૃદયમા ચાલતું હોય છે. અથવા તો એક પાત્રના બીજા પાત્ર સાથેના સંબંધને અનુલક્ષીને ચાલતું હોય છે.

ઘણા થોડા હોય છે. નાટકના વસ્તુમાંથી કે બાહ્ય કાર્યથી ભાગ્યે જ કશું સમજી શકાય. નાટકનો રસ માનસલક્ષી હોય છે અને નાટકના કાર્યનો વિકાસ પણ તે રીતે જ થાય છે. જ્યારે નાટકનો આરંભ થાય છે ત્યારે ઘણી બધી વસ્તુઓ બની ગઈ હોય છે. ઇપ્સન પોતાનાં નાટકોનો આરંભ લગભગ એના સમાપનની નજીકની વિમર્શની કક્ષાથી કરે છે. શેક્સપિયરનાં નાટકોની ગણતરીએ કહીએ તો જ્યાં શેક્સપિયરનાં નાટકોનો પાંચમો અંક આવે ત્યાં ઇપ્સનનાં નાટકોનો પ્રારંભ થાય છે. એની આગળનું કાર્ય એટલે જે સામાન્ય નાટકમાં ઉદ્ઘાટન, અને વસ્તુવિકાસની કક્ષામાં હોય તે ક્યારનું થઈ ગયું હોય છે. આથી જ આવાં નાટકોમાં રસ જૂનાં નાટકોની પરાકાષ્ઠાની કક્ષાએ તીવ્ર નથી બનતો. પણ તે નાટકની અંતિમ ઘટનાએ તીવ્ર કક્ષાએ પહોંચે છે. એ ઘટનાએ તીવ્ર રસ માનસલક્ષી બને છે. ઇપ્સનનાં નાટકોમાં નાયક કરુણતાને માટે જવાબદાર નથી. પણ એનાં માતાપિતાનાં દુષ્કાર્યો, એની આજુબાજુનું વાતાવરણ અતે વંશપરંપરાના એને વારસાગત મળેલા ખ્યાલો જવાબદાર છે અને જે રીતે એ આ બધાનો સામનો કરે છે તેમાંથી નાટકનો રસ ઉદ્ભવે છે. થોડા સમયમાં આવા નાયકને ઝડપી કાર્ય કરવાનું રહે છે.

આમ કાર્યના વેગની તીવ્રતા એના વસ્તુની અસરકારક રજૂઆતને વધારે અનુકૂળતા કરી આપે છે. પાત્રના મનમાં પરિસ્થિતિના પડતા પડઘા અને પ્રત્યાઘાતો નાટકનું મહત્ત્વનું બિંદુ બને છે. 'ડોલ્સ હાઉસ'માં નાટકના કાર્યની રંગભૂમિ નોરાનું અંતઃકરણ છે. ઇપ્સનનાં નાટકોમાં મોટા ભાગના બનાવો ભૂતકાળના છે. અને એ ભૂતકાળના બનાવોના પ્રત્યાઘાતરૂપે પાત્રના હૃદયમાં મંથન ચાલે છે અને તેમાંથી કાર્ય ઉદ્ભવે છે. આવાં નાટકોમાં કાર્યની રજૂઆત માટે પ્રતીકોનો ઉપયોગ એ જ એકમાત્ર સાધન હોય છે. એનું કાર્ય ગતિશીલ કરતાં સ્થિરસ્વરૂપનું હોય છે અને તે બનાવો

કરતા પ્રતીકો દ્વારા વ્યક્ત થાય છે એમા ઘટનાઓ કરતા ચિત્રો વધારે આવે છે. આ ચિત્રના કેન્દ્રમા પ્રતીક હોય છે. આ પ્રતીક દ્વારા લેખક પોતાના પાત્રના હૃદયના એક પછી એક થર ઉદ્દલતો જાય છે અને આપણને તેના તલનું દર્શન કરાવતો જાય છે અને એમ તે એના અંતઃસ્તલનું દર્શન કરાવે છે. ‘હાલ્સ હાલ્સ’ની શરૂઆતમા જ નોરાનું પોતાના પતિથી છાની રીતે ‘મફૂન’ ખાવાનું કાર્ય તેની તેના ઘરમાની સ્થિતિનું સૂચન કરે છે, તેનો તેના બાળકો સાથેનો સંવાદ તેના જીવનનું બીજું પાસું દર્શાવે છે અને એમ આપણે તેના મનની વિવિધ અવસ્થાઓનું દર્શન કરીએ છીએ. આવા વિવિધ દર્શ્યો દ્વારા સર્જક ચિંતવે છે અને અનુભવે છે અને તેથી જ એ ચિંતમા રમ્યા કરે એવા તાદશ દર્શ્યો ખડા કરે છે. આવા નાટકોની રચના અંગોપાગની વ્યવસ્થિત એકબીજા સાથેની ગૂંથણી જેવી બનતી નથી.

પ્રત્યેક નાટકમા શરૂઆતના કાર્યમા જ પ્રતીકનું નિરૂપણ હોય છે. ‘હાલ્સ હાલ્સ’ના આરંભમા ‘મફૂન’ પ્રતીક છે અને તે નોરાની ઢીંગલી જેવી અવસ્થાનું સૂચક છે. આ પ્રતીકો નાટકના આરંભથી અંત સુધી પ્રાણરૂપે રહે છે. પ્રતીકો જ પાત્રો અને કાર્યને એકબીજાથી સિન્ન કરનાર સ્થિર રંગો અર્થે છે. રોજિંદા જીવનનું ચિત્ર વિશિષ્ટ વાતાવરણમા રજૂ કરતાં આ નાટકોમા સંવાદ એ જ નાટકના હાર્દમા પ્રવેશવાની એકમાત્ર ચાવી બને છે જે વાણીમા નથી ઉતારી શકાતા તે ભાવો નાટકમા રજૂ નથી કરી શકાતા અને તેથી નાટકમા થોડીક મર્યાદાઓ પણ આવે છે. આવા નાટકો મોટે ભાગે પ્રેક્ષકના હૃદય કરતા એની બુદ્ધિને સ્પર્શે છે કારણ નાટકનું કેન્દ્ર કશો વિચાર અને તેને વ્યક્ત કરતી ચર્ચા હોય છે.

નાટકમાં પ્રતીકવાદ :

પરંતુ આધુનિક નાટકોમા જે પ્રતીકવાદ (Symbolism) પેસી ગયો છે તેણે એક બીજા મુશ્કેલી ઊભી કરી છે. નાટક બેવા

અનેક પ્રકારનાં મનુષ્યો જાય છે અને આ બધાં લેખકનાં પ્રતીકોનાં રહસ્યો પકડી શકતાં નથી. ઈપ્સન જેવો નાટકકાર જેમ વાસ્તવવાદી છે તેમ આવો પ્રતીકવાદી પણ છે. એનું ધ્યેય જીવન તરફ નજર નાંખી તેનું જેવું બેયું તેવું પ્રતિબિંબ પાડવાનું નથી. એ તો પોતે બેયેલા જીવનનું અર્થઘટન કરી તેમાંથી કશો અર્થ શોધવાનો પ્રયત્ન પણ કરે છે. આવો નાટકકાર કેવળ ચિત્ર રજૂ કરનાર રહેતો નથી પણ વિચારક પણ બને છે. ઈપ્સને રજૂ કરેલાં નાટકો જીવનનાં ચિત્રોની એક અવનવી સૃષ્ટિ ખડી કરે છે. એમાં રાજ-દારી તકવાદી પુરુષો છે, શિથિલ જીવન જીવતાં અસારવાદીઓ છે, અને વારસાગત રોગનાં ભોગ બનેલાં કમનસીબ સ્ત્રીપુરુષો છે. એમાં ઠગો છે, ખુશામતિયાઓ છે અને આત્મવંચકો પણ છે, કમનસીબ જીવન જીવતાં બાળકો અને વિવિધ સ્વભાવનાં પતિ-પત્નીઓ પણ છે. આ બધાંમાં કોઈ સંપૂર્ણ રીતે સારાં નથી, કોઈ સંપૂર્ણ રીતે દુષ્ટ નથી. આવી વૈવિધ્યભરી સૃષ્ટિને રજૂ કરવા માટે ઈપ્સનને પ્રતીકોની મદદ લેવી પડે છે. એના નાટકમાં સ્વાભાવિક લાગતાં ઠાવોમાં ઊંડાં રહસ્યો છુપાયેલાં છે અને પાત્રોનાં સંવેદનો સાથે વિચારો સંકળાયેલા છે. જૂનાં નાટકોમાં જે રૂપકશબ્દો દ્વારા રજૂ કરવામાં આવતું તે વર્તમાન નાટકકાર પ્રતીકો દ્વારા રજૂ કરે છે. પ્રતીકવાદી નાટકમાં નાટકકાર જે વસ્તુ અને વાર્તા રજૂ કરે તે એના સ્થૂળ રૂપમાં અથવા એના શાબ્દિક અર્થમાં ઝડપી કરી શકાય. પરંતુ નાટકના કેટલાક બુદ્ધિશાળી આસ્વાદકો એમાં સ્થૂળ અને બાહ્ય અર્થ કરતાં સૂક્ષ્મ અને આંતરિક અર્થ જુએ છે. આવો અર્થ શોધવામાં આ બુદ્ધિ-શાળીઓને તીવ્ર રસ પડે છે. પણ જેઓ બુદ્ધિશાળી નથી અથવા જેમનામાં બુદ્ધિની ઝાઝી તીવ્રતા નથી તેમને તો આવો રસ શોધવાનું અને સમજવાનું કાર્ય ખૂબ કંટાળાભરેલું થઈ પડે છે. તેમને આવી પ્રતીકયોજનામાં રસ નથી તેમને તો એમ જ લાગવાનું કે લેખકે

એક કહીને બીજું કહેવાની કરામત કમીને તેમની સાથે છેતરપિંડી કરી છે. જે નાટકના વસ્તુમાં ઝાઝો ચિંતનાત્મક અર્થ હોય અને છતાં તે કેવળ એમ ને એમ માણી શકાતું હોય તો સામાન્ય ભાવકને એમાં રહેલા ચિંતનાત્મક અર્થની દરકાર રહેતી નથી અને તે નાટકના વસ્તુને આનંદ ખાતર માણે છે. પરંતુ જ્યારે નાટકનું વસ્તુ એવું હોય છે કે તે એનું જિંદું રહસ્ય સમજ્યા વિના માણી જ ન શકાય ત્યારે સામાન્ય ભાવક મુશ્કેલ પરિસ્થિતિમાં મુકાય છે. આવા નાટકના સર્જન વખતે નાટકકાર નાટકના પ્રધાન રસનો અથવા આનંદનો એના ગૌણ હેતુ ખાતર ભોગ આપે છે. નાટકમાં સ્પષ્ટ અર્થ કરતા સૂચક અર્થ કયા અને ક્યારે જુદા પડે છે એ સમજવું સામાન્ય આસ્વાદકને માટે વધારે મુશ્કેલ બને છે. આમ કરતી વખતે લેખકની પરિસ્થિતિ બે ઘોડાઓ ઉપર સ્વારી કરતા માણસ જેવી બને છે.

આધુનિક નાટકોમાં પ્રતીકો વધારે ને વધારે મૂકમ બનતા ગયાં છે અને આવા પ્રતીકો પાછળ રહેલો ભાવ અને અર્થ શોધવાનું કાર્ય કોઈ મુશ્કેલ કાંઈકાંડને ઉકેલવા જેટલું કપરું બની જાય છે. એ ઉકેલવામાં કેટલાક ખુદ્દિશાળીઓને ભલે બૌદ્ધિક આનંદ મળે પણ સામાન્ય ભાવક તો ઠંડોજ થઈ જાય છે. આવી પ્રતીકરચના જેમ પાત્રસર્જન પાછળ હોય છે તેમ તેમની વાણીમાં પણ હોય છે અને કેટલીકવાર તે એવી મુશ્કેલ બને છે કે જુદા જુદા વિવેચકોને તેમાં જુદો જુદો અર્થ રહેલો જણાય. કેટલીકવાર તો એ અર્થ એકબીજાથી વિરોધી પણ હોય. ઈંગ્લેન્ડ જેવા નાટકકારમાં તો વાસ્તવવાદ અને પ્રતીકવાદનું સુલગ મિશ્રણ પણ થયેલું જણાય છે. પણ આધુનિક નાટકકારો તો પોતાના વસ્તુની રજૂઆત માટે પ્રતીકયોજના સિવાય બીજા કશાનો આશ્રય લેતા નથી. જેમ નવલકથા અને નવલિકામાં વસ્તુ માનસલક્ષી બ

આવે છે તેમ હવે નાટકમાં પણ એ રીતે આવતું થયું છે. ‘એડિન્ગ મશીન’ જેવા નાટકમાં તો પાત્રોનાં ચોક્કસ નામ પણ અપાતાં નથી. એને બદલે ‘મિ. ઝીરો’ એવું નામ નાયકને આપી વસ્તુને રજૂ કરવામાં આવે છે.

બધી જ સર્જનાત્મક કલાઓ પ્રતીકો અપનાવે છે. પણ તે કેટલા પ્રમાણમાં અને કેવી રીતે તે વિચારણીય પ્રશ્ન છે. એ રીતે જોતાં નાટકમાં કેટલે અંશે પ્રતીકો આવી શકે એ ચર્ચાસ્પદ પ્રશ્ન છે. પ્રતીકવાદી કવિતા જ્યારે લખાતી થઈ છે ત્યારે નાટકમાં પ્રતીકોનો સમૂળગો વિરોધ કરવો નકામો છે. નાટકકારનું કાર્ય એની રીતે, એવું કલાસ્વરૂપ સ્વીકારે છે તેમ મર્યાદામાં રહીને જીવન-સમીક્ષા કરવાનું છે એમ આપણે સ્વીકારીએ તો પ્રતીકો નાટકમાં આવવાનાં જ. પ્રતીકો વિના સર્જનાત્મક સાહિત્યકાર સર્જન કરી શકે નહિ અને રહસ્ય પણ દાખવી શકે નહિ. પરંતુ સાહિત્યકાર પોતાના વિચારો વ્યક્ત કરવા માટે જે કલાસ્વરૂપ સ્વીકારે છે તેની સાથે જ તે કલાસ્વરૂપનું નિયંત્રણ કરતા સિદ્ધાંતો પણ સ્વીકારે છે અને તેની મર્યાદાઓ પણ સ્વીકારે છે. આ ખ્યાલ રાખીને જ નાટકમાં થતી પ્રતીકયોજના આવકાર્ય અને ઉચિત બને છે.

નાટકમાં પ્રકૃતિવાદ અને અભિવ્યક્તિવાદ :

આધુનિક યુરોપી નાટકોમાં પ્રતીકવાદના બેટલું જ મહત્ત્વ પ્રકૃતિવાદ (Naturalism) અને અભિવ્યક્તિવાદને (Expressionism) અપાય છે. પ્રકૃતિવાદ એ વાસ્તવવાદમાંથી જ ઉદ્ભવેલો છે. પ્રકૃતિવાદી નાટકમાં પાત્રોને જીવિત વ્યક્તિ જેવાં ચીતરવામાં આવે છે અને એમાં જીવનના જેવો ભાસ ઉત્પન્ન કરવામાં આવે છે. આવો નાટકકાર નાટકના આયોજન કરતાં પાત્રોને વધારે મહત્ત્વ આપે છે. આયોજન પાત્રલેખનને આધીન બનાવવામાં આવે છે.

અસિવ્યક્તિવાદ શબ્દનો જન્મ જર્મનીમાં થયો છે. આવાં નાટકોનો એક લાલ એ છે કે નાટકના વસ્તુઆયોજનના પુરાણા નિયમોથી સ્વતંત્ર રીતે વસ્તુવિકાસ સાધવામાં આવે છે. અનિર્વાચનીયને વાચા આપવા માટે અથવા અવ્યક્તને વ્યક્ત કરવા માટે નવાં પ્રતીકો, નવી વાણી, નવો અસિનય અને રંગભૂમિની નવી સજવટ એમાં હોય છે. જેમ કૌતુકપ્રિયતાને સૌષ્ઠવપ્રિયતાના વિરોધી શબ્દ તરીકે ગણવામાં આવે છે તેમ આધુનિક નાટ્યવિવેચનમાં અસિવ્યક્તિવાદને વાસ્તવવાદના વિરોધી તરીકે ગણવામાં આવે છે. નવા નાટકકારોને ઈપ્સનની પદ્ધતિ પણ જિણી જણાતાં તેમણે આંતર જીવનને વ્યક્ત કરવા નવી પદ્ધતિ શોધી કાઢી. વ્યક્તિએ ઉચ્ચારેલા શબ્દો અને તેનાં કાર્યો પૂરતાં નથી પણ એના વિચારો, એના અંતરઆત્મા, એની આંતરચેતના અને એનાં કાર્યોને એકદમ વાણી અને કાર્યનાં પ્રતીકો દ્વારા દર્શાવવાની સજવટ અને પ્રકાશના આયોજનની મદદ પડે રજૂ કરવામાં આવે છે. આ બધાંમાંથી અસિવ્યક્તિવાદની નવી પદ્ધતિ જિણી થાય છે. કેટલાક વિવેચકોને મતે નવી પદ્ધતિ અને પુરાણી પદ્ધતિ વચ્ચે કશો તાર્વિક ભેદ નથી. આ બધાંમાં ગૂંચવાડો જિલો થવાનું કારણ અસિવ્યક્તિવાદનો અર્થ સમજવામાં થયેલો ગૂંચવાડો છે. મોટે ભાગે તો નાટકકાર કોઈ અમુક પદ્ધતિની રજૂઆત ખાતર જ નાટક લખતો નથી. એ તો પોતાના વસ્તુની રંગભૂમિ ઉપરની અસરકારક રજૂઆત માટે જે મદદગાર થઈ પડે તેજ પદ્ધતિને ઉપયોગમાં લે છે. જ્યારે આપણે ‘હોદસ હોદસ’ના પ્રથમ અંકમાં ચાલતા વાર્તાલાપને સાંભળીએ છીએ ત્યારે તે રોમીઓ અને જુલિયેટના અગાસીમાં ચાલતા વાર્તાલાપ કરતાં જુદો લાગે છે. અને જૂની તથા નવી પદ્ધતિ વચ્ચેનો મુખ્ય ભેદ અહીં આવીને જિલો રહે છે.

એકાંકી નાટકનો સ્વરૂપવિચાર :

વર્તમાન યુગનું જેમ વધારે લોકપ્રિય સ્વરૂપ દ્વંકી વાર્તા છે

નેમ નાટકમાં તેવું સ્વરૂપ એકાકી છે. નાટકને વધારે લોકપ્રિય કરવામાં અને સંકુલ સામાજિક જીવનની વિવિધ બાજુઓ ગૂંથી દેવામાં એકાકીએ ખૂબ મહત્વનું કાર્ય કર્યું છે. એકાકી નાટક નાટકનું નવું સ્વરૂપ છે. ઓગણીસમી સદીના છેલ્લા દાયકામાં ઇંગ્લેન્ડ અને અમેરિકાના લેખકોનું ધ્યાન એ તરફ ખેંચાયું પણ એની સાચી પ્રતિષ્ઠા તો આધુનિક સમયમાં જ થઈ. ગુજગતી સાહિત્યમાં એકાકીની પ્રતિષ્ઠા કરવાનું માન મટુભાઈ ઉમગવાડિયાને કાળે બાય છે.

જેમ નવલિકા નવલકથાથી સિન્ન અને સ્વતંત્ર સ્વરૂપ છે તેમ એકાકી પણ બહુઅકી નાટકથી સિન્ન અને સ્વતંત્ર કલાસ્વરૂપ છે. તેથી બંનેના અભ્યાસમાં જુદી જુદી દૃષ્ટિ ગણવી જોઈએ. એ સ્વતંત્ર સ્વરૂપ હોવાથી એનું સર્જન સ્વતંત્ર સિદ્ધાંતો અને આયોજનની દૃષ્ટિએ જ થઈ શકે એના નિરૂપણ પાછળનો મહત્વનો સિદ્ધાંત કોઈક મહત્વમય એકાદ વટના રજૂ કરવાનો છે આ ઘટના એ જુદી જુદી ઈચ્છાઓના અથવા જુદી જુદી ખુદ્દિઓના ઘર્ષણ દ્વારા ગૂંથી થાય છે આ સઘર્ષ જીવનના વિવિધ ક્ષેત્રો અને વિવિધ વિષયોને આવરી લેતો હોવાથી એમાંથી વિવિધ વસ્તુને વિવિધ ગંભીરતા ગૂંથી કરતા એકાકી નાટકો રચાયા છે. ઇતિહાસની દૃષ્ટિએ જોઈએ તો એકાકી નાટકોનો ઉદ્ભવ બહુઅકી નાટકોમાં આવતા પ્રહસનના પ્રસંગોમાંથી અથવા પુણ્યી ગ્રહભૂમિમાં પડેલાં ભિષ્મકા પછી નાટકની શરૂઆત પહેલાં ગૂંથી દેવામાં આવતા પ્રસંગોમાંથી થયો છે આમ બહુઅકીમાં આવતા પ્રસંગોમાં પોતાના મૂળ ધરાવતા આજના એકાકીઓ બહુઅકી નાટકોની સાથે સ્પર્ધામાં ભિન્નતા થયા છે એકાકી નાટકને સમજવાને માટે એની ગંભીરતા સમજવી જરૂરી છે.

નાટક જીવનની વ્યવસ્થિત ગૂંથાત કરી પ્રેક્ષકમાં સંવેદનો ભેળા કરે છે એકાકી નાટક પણ નાટકનો પ્રકાર છે પણ તેનું

અસિવ્યક્તિવાદ શબ્દનો જન્મ જર્મનીમાં થયો છે. આવાં નાટકોનો એક લાસ એ છે કે નાટકના વસ્તુઆયોજનના પુરાણા નિયમોથી સ્વતંત્ર રીતે વસ્તુવિકાસ સાધવામાં આવે છે. અનિર્વચનીયને વાચા આપવા માટે અથવા અવ્યક્તને વ્યક્ત કરવા માટે નવાં પ્રતીકો, નવી વાણી, નવો અસિનય અને રંગભૂમિની નવી સજવટ એમાં હોય છે. જેમ કૌતુકપ્રિયતાને સૌખ્યપ્રિયતાના વિરોધી શબ્દ તરીકે ગણવામાં આવે છે તેમ આધુનિક નાટ્યવિવેચનમાં અસિવ્યક્તિવાદને વાસ્તવવાદના વિરોધી તરીકે ગણવામાં આવે છે. નવા નાટકકારોને ઇપ્સનની પદ્ધતિ પણ જિણી જણાતાં તેમણે આંતર જીવનને વ્યક્ત કરવા નવી પદ્ધતિ શોધી કાઢી. વ્યક્તિએ ઉચ્ચારેલા શબ્દો અને તેનાં કાર્યો પૂરતાં નથી પણ એના વિચારો, એના આંતરઆત્મા, એની આંતરચેતના અને એનાં કાર્યોને એકદમ વાણી અને કાર્યનાં પ્રતીકો દ્વારા દર્શાવવાની સજવટ અને પ્રકાશના આયોજનની મદદ પડે રજૂ કરવામાં આવે છે. આ બધાંમાંથી અસિવ્યક્તિવાદની નવી પદ્ધતિ જિણી થાય છે. કેટલાક વિવેચકોને મતે નવી પદ્ધતિ અને પુરાણી પદ્ધતિ વચ્ચે કશો તાર્ત્વિક ભેદ નથી. આ બધાંમાં ગૂંચવાડો જિલો થવાનું કારણ અસિવ્યક્તિવાદનો અર્થ સમજવામાં થયેલો ગૂંચવાડો છે. મોટે ભાગે તે નાટકકાર કોઈ અમુક પદ્ધતિની રજૂઆત ખાતર જ નાટક લખતો નથી. એ તો પોતાના વસ્તુની રંગભૂમિ ઉપરની અસરકારક રજૂઆત માટે જે મદદગાર થઈ પડે તેજ પદ્ધતિને ઉપયોગમાં લે છે. જ્યારે આપણે ‘હાલસ હાલસ’ના પ્રથમ અંકમાં ચાલતા વાર્તાલાપને સાંભળીએ છીએ ત્યારે તે રોમીઓ અને જુલિયેટના અગાસીમાં ચાલતા વાર્તાલાપ કરતાં જુદો લાગે છે. અને જૂની તથા નવી પદ્ધતિ વચ્ચેનો મુખ્ય ભેદ અહીં આવીને જિલો રહે છે.

એકાંકી નાટકનો સ્વરૂપવિચાર :

વર્તમાન યુગનું જેમ વધારે લોકપ્રિય સ્વરૂપ દ્વંકી વાર્તા છે

નેમ નાટકમાં તેવું સ્વરૂપ એકાકી છે. નાટકને વધારે લોકપ્રિય કરવામાં અને સંકુલ સામાજિક જીવનની વિવિધ ખાજુઓ રજૂ કરવામાં એકાકીએ ખૂબ મહત્વનું કાર્ય કર્યું છે. એકાકી નાટક નાટકનું નવું સ્વરૂપ છે. ઓગણીસમી સદીના છેલ્લા દાયકામાં ઇંગ્લેન્ડ અને અમેરિકાના લેખકોનું ધ્યાન એ તરફ ખેંચાયું. પણ એની સાચી પ્રતિષ્ઠા તો આધુનિક સમયમાં જ થઈ. શુજરાતી સાહિત્યમાં એકાકીની પ્રતિષ્ઠા કરવાનું માન બટુભાઈ ઉમરવાડિયાને કાળે ખાય છે.

જેમ નવલિકા નવલકથાથી સિન્ન અને સ્વતંત્ર સ્વરૂપ છે તેમ એકાકી પણ બહુઅંકી નાટકથી સિન્ન અને સ્વતંત્ર કલાસ્વરૂપ છે. તેથી બંનેના અભ્યાસમાં જુદી જુદી દૃષ્ટિ ગણવી જોઈએ. એ સ્વતંત્ર સ્વરૂપ હોવાથી એનું સર્જન સ્વતંત્ર સિદ્ધાંતો અને આયોજનની દૃષ્ટિએ જ થઈ શકે એના નિરૂપણ પાછળનો મહત્વનો સિદ્ધાંત કોઈકે રહસ્યમય એકાદ ઘટના રજૂ કરવાનો છે. આ ઘટના એ જુદી જુદી ઈચ્છાઓના અથવા જુદી જુદી બુદ્ધિઓના ઘર્ષણ દ્વારા રજૂ થાય છે. આ સંઘર્ષ જીવનના વિવિધ ક્ષેત્રો અને વિવિધ વિષયોને આવરી લેતો હોવાથી એમાંથી વિવિધ વસ્તુ ને વિવિધ ગંતીમાં રજૂ કરતા એકાકી નાટકો રચાયાં છે. ઇતિહાસની દૃષ્ટિએ જોઈએ તો એકાકી નાટકોનો ઉદ્ભવ બહુઅંકી નાટકોમાં આવતા પ્રહસનના પ્રસંગોમાંથી અથવા પુરાણી રંગભૂમિમાં પડેલા ક્ષિપ્રકથા પછી નાટકની શરૂઆત પડેલા નજૂ કરનામાં આવતા પ્રસંગોમાંથી થયો છે. આમ બહુઅંકીમાં આવતા પ્રસંગોમાં પોતાનાં મૂળ ધરાવતા આજના એકાકીઓ બહુઅંકી નાટકોની સાથે સ્પર્ધામાં કિતવતા થયા છે. એકાકી નાટકને સમજવાને માટે એની રચના સમજવી જરૂરી છે.

નાટક જીવનની વ્યવસ્થિત રજૂઆત કરી પ્રેક્ષકમાં સંવેદનો જાગા કરે છે. એકાકી નાટક પણ નાટકનો પ્રકાર છે પણ તેનું

નિયમન એની આંતરિક એકતા અને કરકસરથી થાય છે. એને સજવવાનો વધારેમાં વધારે સમય વીસથી ચાલીસ મિનિટનો હોઈ શકે. એકાંકીમાં એક જ પ્રસંગની રજૂઆત કરવાની હોવાથી નવલિકાની માફક એમાં કરકસરની ખાસ દરકાર રાખવી પડે છે. મુખ્ય પાત્ર ઉપર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવાને અને તેને રંગભૂમિ ઉપર પ્રાધાન્ય આપવાને માટે ખીળાં પાત્રોની સંખ્યા મર્યાદિત કરવી પડે છે. વળી સંવાદને વધારે અસરકારક બનાવવા જે જે બિનજરૂરી શબ્દો અથવા વાક્યો હોય તે કાઢી નાંખવાં પડે છે. એકાંકીમાં સંવાદના ઉચ્ચારણને માટે, અસિનયને માટે અને સજવટને માટે વીગતપૂર્ણ નાટ્યસૂચિ આપવામાં આવે છે જેથી નકામો વખત બચ નહિ. એકાંકીના આયોજનમાં કરકસરથી વસ્તુની અસરકારક રજૂઆત કરનાર પ્રત્યેક વસ્તુનો સમાવેશ થઈ શકે. અને તેથી એમાં સંયમ અને સંક્ષિપ્તતાનું સૌંદર્ય વિલસી રહે છે. આથી એમાં વસ્તુ અને પ્રસંગવિકાસ, અને ગૂંથવણો, એમાંથી પરિણમતી પરાકાષ્ઠા લાંબાં નાટકો કરતાં જુદી રીતે રજૂ થાય છે. પાત્રનું દર્શન એના દીર્ઘ વિકાસ દ્વારા નથી કરાવાતું પણ એક ઝબકારામાં કરાવવામાં આવે છે. એના અમુક શબ્દ અને એનું ચોક્કસ કાર્ય એને દર્શાવે છે. અસરની દ્રષ્ટિએ એકાંકી નાનું નાટક નથી, એ ફલક અને કદમાં નાનું છે. દૂંકી વાર્તા જેમ કોઈક એકાદ મુદ્દા, પાત્ર, કાર્ય, ભૂમિકા અથવા સંવેદનને તીવ્રતાથી રજૂ કરી વિરમી બાય છે તેમ એકાંકી પણ. એકાંકીનું ફલક નાનું છે એટલે એને પોતાનો મુદ્દો થોડાં પાનાં કે થોડી પંક્તિઓમાં જ રજૂ કરવો પડે છે અને તેથી પોતાના વસ્તુમાં જે મહત્ત્વનું હોય તેને જ એણે નિરૂપત કરવું જોઈ એ. એ બહુઅંકી નાટકનું દૂંકાવેલું સ્વરૂપ નથી એટલે માત્ર દૂંકાપણમાં જ એ લાંબા નાટકથી જુદું નથી પડતું પણ એના આયોજનમાં પણ એ સિન્ન છે. દૂંકા ફલકમાં એને ઘણું સિદ્ધ કરવાનું હોય છે. પ્રત્યેક નાટકમાં વસ્તુસ્ફોટ તો જોઈ એ જ. પણ એકાંકીમાં એ માટે

વધારે સમય જગાડાય નહિ એટલે આપોઆપ એનું વસ્તુ સાદું અને ઓછા પાત્રોવાળું હોવું જોઈએ. વધારે પાત્રો હોય તો પાત્રાલેખનમાં ઘણો સમય જાય. એકાકી આકર્ષક ઘટનાઓને અસંગતરક રીતે ગૂંથી શકે છે. એનો હેતુ મનુષ્યો કેવા છે અને શા માટે તે અમુક રીતે વર્તે છે એ દર્શાવવાનો નથી. પ્રેક્ષકોમાં સંવેદનો જગાડનારી વ્યવસ્થિત ગ્યનાઓ એમાં હોય છે. એમાંથી ઊંડતા સ્પર્શકો સમગ્ર સ્વરૂપના છે. આથી એકાકીને અમુક મર્યાદાઓ પણ નડે છે. એકાકી નાટકમાં ભાગ્યે જ આપણે જીવનની ઊંડી કુરુણતા નિરૂપી શકીએ. ચાલતા સંઘર્ષો, પરિસ્થિતિ સાથેનો તેનો મુકાબલો, વગેરે બધું જ દર્શાવવું પડે અને આ બધાનો સમાવેશ એકાકીના દ્વંદ્વા કલકમાં કરી શકાય નહિ, એટલે એકાકીમાં બહુ બહુ નો કુરુણ પરિણામ સિવાય બીજું કશું વધારે દર્શાવી શકાય નહિ.

“Tragedy is an imitation of an action that is complete and whole, and of a certain magnitude, for there may be a whole that is wanting in magnitude.” “A beautiful object must not only have an orderly arrangement of parts, but also be of a certain magnitude, for beauty depends on magnitude—and order”

એરિસ્ટોટલના ઉપરના કથનનો અર્થ એ થયો કે અસરકારક કુરુણાન્ત કૃતિને માટે ચોક્કસ વિકાસની આવશ્યકતા ગ્રહે છે. અને એકાકીમાં આવો વિદ્યમાન યેખક ભાગ્યે જ દર્શાવી શકે. કારણ એકાકી તો એકાદ દશ્ય, ઘટના, પ્રસંગ સિવાય બીજું દર્શાવી શકે નહિ અને એમાં આપણે પાત્રની એક જ બાજુ સિવાય બીજું જોઈ પણ ન શકીએ. કુરુણાન્ત કૃતિમાં ઘણી મહત્ત્વની ઘટનાઓ તો પાત્રના વિકાસ દૃષ્ટિએ જનની હોય છે અને કેટલીકવાર એ અકેની વચ્ચે જની ગઈ હોય છે. માટે એકાકી નાટક મહાન

કંઠુણાન્ત કૃતિ જેવું બની શકે નહિ, જેમ મહાકાવ્યની ભવ્યતા એકાદ સોનેટમાં આવી શકે નહિ તેમ.

રેડિયોનાટક :

‘એકાંકી અને રેડિયોનાટિકા’ની પોતાની ચર્ચા દરમ્યાન શ્રી. નંદકુમાર પાઠકે લખ્યું છે કે, “નવલકથાકાર કે નવલિકાકાર પોતાને પસંદ પડેલ ગમે તે વિષય પોતાની કૃતિમાં લાવી શકે છે. રંગભૂમિ માટે લખતો લેખક લોકરુચિના પરિચયને લીધે સહેલાઈથી વસ્તુપસંદગી કરી શકે છે પણ રેડિયોલેખકે અદૃશ્ય શ્રોતાઓની અજ્ઞાત રુચિને ધ્યાનમાં રાખી નાટક લખવાનું છે.....બંનેની વસ્તુપસંદગીમાં માધ્યમને લીધે અને લક્ષ્યસ્થાનને લીધે ફરક પડે છે. ઉપર કહ્યું તેમ રંગભૂમિના નાટકને પ્રેક્ષકના સમુદાય ઉપર અસર કરવાની છે. રેડિયોનાટકે વ્યક્તિને કે વ્યક્તિના થોડા સમૂહ ઉપર અસર કરવાની છે...એકાંકીની જેમ રેડિયોનાટિકાનો આરંભ-ઉપાડ-આકર્ષક, ઉદ્ઘાટન કાર્યલક્ષી અને વિકાસ ત્વરિત હોવાં બેઠાં. એકાંકીની જેમ રેડિયોનાટિકાએ જે વાત કહેવાની છે તે સીધી રીતે અને સ્પષ્ટતાથી કહેવાની છે. શ્રોતાવર્ગ અદૃશ્ય છે અને અવાજ સિવાય નાટ્યતત્ત્વોને સ્ફુટ કરવાનાં બીજાં સાધનોનો અભાવ છે તેથી વસ્તુ અને સંવાદની ગૂંથણી રેડિયોનાટકોમાં અગત્યની છે.”

રેડિયોનાટક એ પૂર્ણતઃ અવ્ય નાટક હોવાથી ભાષા, ધ્વનિ પ્રભાવ અને સંગીતનો એમાં ઉપયોગ શક્ય છે, તેથી ભાષા અથવા સંવાદ એ રેડિયોનાટકનો પ્રાણ બને છે. શબ્દની માંડણી ઉપર જ આ શિક્ષ બિલુ થતું હોય છે. આ ભાષા રેડિયોનાટકમાં બે રીતે પ્રયોજાય છે. એક તો નાટકમાં ભાગ લેનાર પાત્રોના સંવાદોના રૂપમાં અને એ નાટકનું સંચાલન કરનાર પ્રવક્તાના નેરેશનના રૂપમાં. Dialogue અને Narration એ આ રીતે રેડિયોનાટકના સંવિધાનના ભાષાતત્ત્વગત મહત્ત્વના અંશો છે. સંવાદમાં શબ્દ

એવી સખળતા, સચોટતા તથા શુદ્ધતાપૂર્વક ઉચ્ચારાવો જોઈ એ કે એના દ્વારા વ્યક્ત થવો જોઈએ તે ભાવ ઉચિત ભારપૂર્વક અને નાટકીય ન બને તે રીતે ઓતાઓ સુધી પહોંચી શકે. એકાકીની માફક અહીં પણ પ્રત્યેક શબ્દનું નોંધન પ્રમાણીને તેને સંવાદોમાં યોજવાનો હેતુ છે. ત્રવડ અને વિવેક એ તો હરકોઈ નાટ્યપ્રકારને માટે પાયાની આવશ્યકતાઓ છે. In all dramatic writings a word, let alone a phrase, pulls more than its dictionary weight. હુઈ મેકનીસ નામના વિવેચકે કહેલ આ વાક્યનું નાટકની દુનિયામાં મોટું વજૂદ છે. શ્રી. નંદકુમાર પાંડક લખે છે : “...જેવું વસ્તુ, વસ્તુનો જોવો વિકાસ, જોવા પાત્રો, જેવું પાત્રોલેખન, તેવો સંવાદ. સંવાદ ધ્યેયલક્ષી નો હોવો જ જોઈએ. યાડમાં આવી ચૂકેલી ગાડી સડસડાટ પાટા બદલતી બદલતી ધારેલા પાટા પર આવી પ્લેટફોર્મ પર આવી જિભી રહે છે, તેમ સંવાદ ગમે તેટલા વળાંકો લે, ધ્યેય એ કદી ન ચૂકે. સંવાદોમાં ‘ગતિ’ જોઈએ, અને એ ગતિ આપ્ય જોઈએ, પાત્રના અવાજમાં આરોહ-અવરોહ હોવા જોઈએ. પાત્ર અવાજને જે રીતે ‘વાળવા’ માગતું હોય તે રીતે અવાજ ‘વળવો’ જોઈએ. પાત્રના ઠંઠની ઠાણેલિયત રેડિયોનાટિકા માટે આવશ્યક છે.”^૧

આવા સંવાદો સિદ્ધ કરવા માટે રેડિયોનાટિકાના લેખકે શું કરવું ને અંગે લિયોનલ ગેમલિન નામના વિવેચકે લખે છે કે, “Constant observation of the way people talk and frequent trial of the dialogue by reading it aloud, will do much to keep the radiowriter on the right line. આ સંવાદોમાં સ્વાભાવિકતા અને લયાન્વિતતા પણ આવશ્યક ગુણો બને છે. એ ગુણોથી રેડિયોનાટિક ઉચિત વાતાવરણનિર્માણ કરવામાં સક્ષમ બને છે. વળી આ સંવાદોની ગતિ એવી ત્વરાપૂર્ણ

હોવી જોઈ એ કે કલ્પદ્રારા અનુભવાતા શ્રાવ્ય નાટકના આસ્વાદમાં કયાંય હીલ કે મંદતા પેસી ન જાય. સંવાદનો ખીખે ભાગ Narration લગતો છે. પ્રવક્તા એ અંગેની જવાબદારી ઉપાડે છે. નાટકના ક્રિયાકલાપને લક્ષમાં રાખી એ ભૂમિકા ખાંધે છે, આવશ્યક વિવરણ આપે છે, ઘટનાઓ અંગેનું નાટ્યોચિત આલોચન કરે છે. આ પાત્રને મેરેટર, સૂત્રધાર, પ્રવક્તા, વાચક, ઉદ્દેશક, નિયામક, સંચાલક, વગેરે અનેક નામો દ્વારા ઓળખવામાં આવે છે.

લિયોનલ જેમલિનના રેડિયોનાટ્યનિર્માતાએ ધ્યાનમાં રાખવા જેવા શબ્દો નીચે પ્રમાણે છે.

The art of writing a good radioscript indeed, often lies in knowing what not to say. There is no room for any phrase, even in the lightest conversational passage which does not play an active part in the forward march of the programme. Words in the radio have to work their passage, and one has often got to do the office of three or four. There is certainly no room for merely decorative ”

રેડિયોનાટિકામાં ધ્વનિઆયોજન પણ ખૂબ મોટો અને પાયાના અગત્યનો ભાગ ભજવે છે. હાસ્ય, રુદન, વર્ષા, વાદળોનો ગડગડાટ, ઘોડદોડ, યુદ્ધનાદ, શંખનાદ, જુદાં જુદાં વાદનોની ગતિના સૂચક અવાજો, ખારણાંની ઉઘાડખંધ, ટેલિફોનની ઘંટડીનો રણકાર અને એલાર્મ ઘડિયાળની ઘંટડીનો અવાજ, ખંદૂક વગેરેના અવાજો રેડિયો નાટિકાના પ્રસારણ વખતે ખૂબ ધ્યાનપૂર્વક રજૂ કરવા પડે છે. આ અંશ રજૂઆત સાથે સંકળાયેલો અંશ છે અને રેડિયોલેખકે એની લાંબી ચિંતા કરવાની નથી પણ એણે ઉચિત જગાએ યોગ્ય ધ્વનિસૂચનો મૂકવાં તો પડે છે જ.

ફેલિક્સ ફેલ્ટન નામના વિવેચકનું કહેવું છે કે, "Effects should be effective, and the less they are used, the more effective, they are. ધ્વનિઓનું પ્રસારણ ઘોંઘાટ દિપન્ન કરે એવું હોય, પાત્રોના પગલાનો અવાજ, ખારણાના ડિઘાડ-ખંધનો અવાજ, એ બધાનો અતિરેક ધ્વનિનિર્દેશકે યોગ્ય પ્રમાણપુરઃસર રજૂ કરવો જોઈ એ. લુઈ મેકનિસ કહે છે કે, 'In general a radiowriter should only ask for effects when they are (a) practicable, (b) an asset to his story. They must not be overused: or indulged in for their own sake'

સંગીત એ રેડિયોનાટકમાં ત્યારપછીનું અગત્યનું અંગ છે. સંગીતનો અહીં વાદ્યસંગીત જ અર્થ કરવાનો છે. આવા સંગીતને રેડિયોનાટકમાં બે રીતે વ્યવહાર કરવામાં આવે છે. એક તો સ્વતંત્ર રૂપે અને બીજું સવાદોની પાર્શ્વભૂમિમાં યોજતા સંગીતરૂપે. સંગીતનો સ્વતંત્ર ઉપયોગ થાય છે તે કા નો પ્રારંભ કે અંતે થતો હોય છે. નાટકના પ્રારંભે જે સંગીત યોજાય છે તે નાટકના વિષયવસ્તુના મિજાજનો પૂર્વનિર્દેશ કરે છે; અથવા તો શ્રોતાઓને રજૂ થનાર નાટ્યકૃતિ માટે આગળથી તૈયાર કરે છે. કોમેડી કે ટ્રેજીડી કે ટ્રેજીકોમેડી ભાવત્રિશેષવાળા રેડિયોનાટક માટે તે ને પ્રકારનો સંગીતાત્મક પ્રારંભ શ્રોતાઓને માનસિક રીતે તૈયાર કરે છે. એ જ રીતે નાટ્યાન્તે જે સંગીત પીરસાય છે તે અંતસૂચક, શામક સૂરોવાળું હોય છે. રંગમંચ પર ભજવાતા દશ્ય-આવ્ય નાટકમાં તો દશ્ય બદલવા માટે પડદાઓ હોય છે પણ રેડિયોનાટિકામાં તો એ કામ કેટલીકવાર સંગીત દ્વારા પણ થતું હોય છે. દશ્યપરિવર્તન માટે કેટલીકવાર શાન્તિનો પણ ઉપયોગ કરવામાં આવે છે. એક દશ્ય અને બીજા દશ્ય વચ્ચે થોડીક સેંકડો પૂરતું મૌન પાથરી પછી બીજું દશ્ય શરૂ કરવામાં આવે છે. ઘટનાઓની કડીઓના સંધાન માટે પણ આ સંગીત ઉપયોગી છે. દશ્યો ઝડપથી

પરિવર્તન પામતાં હોય તેવા ત્વરાયુક્ત સંગીતના સૂરો દ્વારા એ સૂચવાય છે. આ ઉપરાંત રેડિયો નાટકમાં સિત્ર સિત્ર સ્થળોએ સંગીતનો પ્રતીકાત્મક ઉપયોગ પણ કરવામાં આવે છે. આવું સંગીત, આનંદ, ઉલ્લાસ, શાન્તિ, કારુણ્ય, અવસાદ, ગમગીની, અદ્ભુતતા, ભયંકરતા, નિઃસહાયતા, અકર્મણ્યતા, વગેરે ભાવો સૂચવી જતું હોય છે અને પાત્રોના ઉદ્ગારોને વધુ અસરકારક બનાવે છે. સંગીતમાં ભાવોદ્દીપનની અદ્ભુત શક્તિ છે, એનો અહીં પૂરેપૂરો કેસ કાઢવામાં આવે છે. આ સંગીત દ્વારા તે ઐતિહાસિક કથાપટવાળા રેડિયો નાટકનો કાલનિર્દેશ પણ કરી શકાય છે. પ્રત્યેક જમાનાનું પોતાનું આગવું સંગીતવૈશિષ્ટ્ય હોય છે તે તે પ્રમાણે સંગીત કાલદર્શન કરાવી શકે. આમ પાત્રોની મનોદશાને વ્યક્ત કરવા માટે કાલનિર્દેશ માટે, વાતાવરણનિર્માણ માટે, ક્રિયાની ગતિશીલતા માટે, દશ્યપરિવર્તનમાં, આરંભ અને અંતમાં, ઘટનાઓની કડીઓના સંધાન માટે વિવિધ કલ્પરસોના નિર્માણ માટે—એમ વિવિધતઃ રેડિયોનાટક સંગીતનો ઉપયોગ કરે છે.

શ્રી. નંદકુમાર પાઠક કહે છે કે, ધ્વનિ-નિયોજનમાં સંગીતનો ઉપયોગ ઘણી દૃષ્ટિએ કરવામાં આવે છે. આ સંગીત કંઠ્ય કે વાદ્ય હોઈ શકે. તેમણે રેડિયો નાટકમાં સંગીતનો ઉપયોગ કઈ કઈ દૃષ્ટિએ થઈ શકે તેની નીચેના મુદ્દાઓમાં ચર્ચા કરી છે :

૧. શ્રોતાનાં કલ્પનાચક્ષુ સમક્ષ અમુક દશ્ય કે એ દશ્યનું વાતાવરણ ખડું કરવા (atmospheric music) દા. ત. મંદિર અને એનું પવિત્ર વાતાવરણ જિલું કરવા આરતી, શંખધ્વનિ, મંત્રોચાર વગેરે.

૨. વ્યક્તિની ગતિ દર્શાવવા—વ્યક્તિની ગતિ પ્રમાણે મંદ, વેગીલું અને ઝડપી સંગીત.

૩. તરંગી (Fantastic) દશ્ય કે પ્રસંગને પકડવા માટે-
જીડતી પગીઓ, પગીઓના પ્રદેશ વગેરે.

૪. મોટા પાયા ઉપર પ્રકૃતિ અને ખીજ દશ્યો રજૂ કરવા-
તોફાન, દરિયાનો ધૂવવાટ, યુદ્ધ વગેરે.

૫. જે દશ્યોનું સંયોજન કરવા-પુરોગામી કે અનુગામી
દશ્યના કેન્દ્રવર્તી ભાવને લક્ષમાં રાખી ચોજાએલું સંગીત.

૬. પાત્રમાનસને, એની માનસિક પ્રક્રિયાને વેગ આપવા,
ઉઠાવ આપવા કે ખડલાવવા (Incidental music)

૭. દશ્યપરિવર્તન માટે (Interval music)

૮. પરાકાષ્ઠાને તીવ્ર અને ચોટદાર બનાવવા.

૯ નાટકના વસ્તુનો સમય દર્શાવવા.

રેડિયો નાટકમાં પાત્રો વિશે નાટક્યબદ્ધ પૂર્ણ જાગૃતિ સેવવી
પડે છે કારણ પાત્રોનું સંવાદો દ્વારા જે નિરૂપણ થવાનું છે તે
એવું તો અસરદારક થવું જોઈએ કે શ્રોતા નેત્રાનંદ ન લઈ શકે.
હોવા છતાં પાત્રોનો પૂરો આસ્વાદ માણી શકે. એમાં સૌ પ્રથમ
ધ્યાનમાં રાખવાની વાત પાત્રોના સર્જન અંગેની વિશ્વસનીયતા કે
અધ્યેયતા છે. ખીજી વાત એ કે પાત્રોની રેખાઓમાં કોઈ અંશ
ધૂંધળો કે સંદિગ્ધ ન રહેવો જોઈએ. રંગમંચના પાત્રોની માફક
આ પાત્રોનું વ્યક્તિત્વ પણ પૂર્ણતઃ અને વ્યાવર્તક ગીતે ઊપસવું
જોઈએ. અખિલ ભારત આકાશવાણી સાથે જોડાયેલા શ્રી. કૃષ્ણ
શુંગશ્રી Aspects of Broadcasting in India વિશે વિચારતા લખે છે
કે, “A complaint often voiced by our actors and pro-
ducers is that there is little characterisation in the
scripts given to them. The characters which they are
supposed to portray and interpret they say, are cliches
which do not respond to the events around them. Our

actors want characters with three dimensions and a soul, just as our producers are keen on scripts which can be translated into sound and sound-patterns.” આ સાથે જ પાત્રોની સંખ્યા અંગે રેડિયો નાટકકારે મર્યાદાપૂર્ણ વ્યવહાર કરવાનો છે. અને તેટલાં ઓછાં પાત્રો દ્વારા એ દુનિયાને એણે સજીવ અને સભર બનાવવાની છે.

રેડિયો નાટકમાં શીર્ષકનું મહત્ત્વ પણ ખૂબ જિંથું છે. કારણ પ્રવક્તાની ઉદ્ઘોષણા રેડિયોનાટકના શીર્ષકથી જ શરૂ થતી હોય છે. જિજ્ઞાસાપ્રેરકતા, અસરકારકતા અને ખાસ તો વિસ્મયપ્રેરકતાનો પ્રારંભ શીર્ષકથી થવો બેઈએ.

રેડિયો નાટિકાની સમયમર્યાદા એના સંવિધાનની એક મહત્ત્વની ઠડી છે. એકાંકી નાટક અને રેડિયોનાટક બંને આ દૃષ્ટિએ સમાન છે. સામાન્યતઃ અર્ધો કલાક કે વધુમાં વધુ ૪૫ મિનિટના સમયાવધિમાં આ નાટકને આટોપવાનું રહે છે. શ્રી. ન હકુમાર પાઠકના “સાદુ” શિષ્ટ નાટ્યોચિત વસ્તુ, વસ્તુમર્યાદાને અનુકૂળ થતાં અને વિશિષ્ટ વ્યક્તિત્વ ધરાવતાં પાત્રોની જેમ અને તેમ ઓછી સંખ્યા, એ પાત્રોને અને વસ્તુને ઉઠાવ આપતાં સ્વાભાવિક અને ચોટદાર સંવાદો, સંવાદો દ્વારા અથવા કાર્યદ્વારા થતું ત્વરિત પાત્રનિરૂપણ, પાત્રનિરૂપણ દ્વારા થતો ક્રિયાવેગ, સંઘર્ષ, પરાકાષ્ઠા, અને આ બધાના ફળરૂપ ઓતાના મનમાં થતું ભાવસંક્રમણ, રસનિષ્પત્તિ, આ બધી સમૃદ્ધિ રેડિયો નાટિકામાં હોય તો સમયનો પ્રશ્ન એને માટે મૂંઝવનારો થઈ પડતો નથી” એ શબ્દો રેડિયોનાટિકાના શિલ્પ અંગે છેવટના પુરવાર થઈ શકે તેવા છે.

ગુજરાતી રંગભૂમિનો ઉદ્ભવ અને વિકાસ :

ગુજરાતના નાટકસાહિત્ય ઉપર નજર નાંખતાં અસ્થાસીને તરત જ નાટકના બે પ્રવાહો વહેતા જણાયો. ૧૮૫૧થી લગભગ

૧૯૫૦ સુધીના સો વર્ષો દરમિયાન એ પ્રકારના નાટકો ગુજરાતમાં હિલભવ્યા છે. (૧) સાહિત્યના અને (૨) રંગભૂમિ ઉપર ભજવવાના. જે નાટકો સાહિત્યકૃતિઓ તરીકે ખ્યાતિ પામ્યા તે નાટકો રંગભૂમિ ઉપર ખ્યાતિ પામ્યા નહિ, પામી શક્યા નહિ અને જે નાટકો રંગભૂમિ ઉપર ભજવાયા તે પુસ્તકાકારે ભાગ્યે જ પ્રસિદ્ધિ પામી ગુજરાતી જનતા પાસે આવ્યા. આમ થવાના અનેક કારણો હતા પણ તેમાંનું મહત્ત્વનું કારણ એ હતું કે જે સાહિત્યકારોએ નાટકો લખ્યા તેમાંના રંગભૂમિની દષ્ટિ અને સમજ ઓછા હતા. અને તેથી તેમના નાટકોમાં અભિનયક્ષમતા ઓછી આવી આમાં અપવાદ રણછોડભાઈ હિદયરામનો ગણવો બોધ્યો. બીજા બાજુ જે નાટકો ભજવવા માટે લખાયા તેમાં રંગભૂમિનો જ ખ્યાલ હોવાથી સાહિત્યિક કૃતિ તરીકેના ગુણો તેમાં ઓછા હતા. આ બંને પ્રવાહોનું અવલોકન કરતું રસમગ થઈ પડે એવું છે. અને રંગભૂમિ ઉપર ભજવાયેલા નાટકોના ઉદ્દેશ વિના એ અધૂરું પણ છે.

જયતસરના સાહિત્યમાં નાટકે મહત્ત્વનું સ્થાન ધારણ કર્યું છે. કેવળ આનંદ પૂરો પાડવા ઉપરાંત જનસ્વભાવના વિવિધ પાસાઓ મૂર્ત ગીતે દર્શાવવાનું એનું ધ્યેય છે. નાટક પ્રત્યક્ષ ગીતે વસ્તુની રજૂઆત કરતું હોવાથી સર્વ સમયમાં અને સર્વ પ્રજામાં એ વધારે મોહપ્રિય થયું છે. વળી લોકસુધારણા માટે પણ એને ઉપયોગ થયો છે. ઈપ્સન અને શૌએ પોતપોતાના નાટકો દ્વારા પોતાના સમાજના મહત્ત્વના પ્રશ્નો રજૂ કર્યા છે અને લોકમાનસને ધક્કો છે. એ દષ્ટિએ વિચારતા રણછોડભાઈના ‘સક્ષિતાદુઃખદર્શક’ સિવાય બીજું અતિ લોકપ્રિય બનેલું અને જનરુચિને ઘડનારું નાટક આપણને મળ્યું નથી. ગ્રીસ અને ઇંગ્લેન્ડના ઇતિહાસમાં જેમ સમર્થ નાટકોના યુગો આવી ગયા છે તેમ ભારતના ઇતિહાસમાં પણ કાલિદાસ, ભવભૂતિ જેવા સમર્થ નાટકકારોના નાટકોનો યુગ આવી ગયો છે. પણ તે પછી આપણા દેશમાં નાટકની યડતી થતી

ગઈ. એમાં મુખ્ય કારણ એ હતું કે નાટ્યશાસ્ત્રે જડ બનાવેલા નિયમેના ચોક્કામાંથી આપણું નાટક બહાર નીકળી વિવિધ પ્રયોગો અને વિકાસ સાધી શક્યું નહિ. વળી કાલિદાસ અને ભવભૂતિ જેવા પ્રતિભાવંત સર્જકો પછી બીજા એવા સર્જકો થયા નહિ અને રાજકીય ઉથલપાથલો અને સામાજિક જીવનની અસ્થિરતાએ પણ આપણા નાટકને વિકસવા દીધું નહિ, આવી પરિસ્થિતિ ઠેક ઓગણીસમી સદીના પૂર્વાર્ધ સુધી રહી. પણ જેમ આપણને નવલકથા અને નવલિકાના સર્જનની પ્રેરણા અંગ્રેજી સાહિત્યમાંથી મળી છે તેમ નાટકને પણ સર્જવાની નવી પ્રેરણા આપણને અંગ્રેજી સાહિત્યના સંપર્કમાં આવ્યા પછી જ મળી છે અને તેથી આપણા નાટ્ય-સાહિત્યનો ઇતિહાસ બહુ લાંબો નથી.

પરંતુ વ્યવસ્થિત રૂપનું આધુનિક નાટક સર્જ્યું તે પૂર્વે જેમ એક બાજુ સંસ્કૃત નાટકોનાં નિબંધાણ અનુકરણો થયે જતાં હતાં તેમ બીજી બાજુ ગ્રામ પ્રજાનું મનોરંજન કરનારી ભવાઈ અને રામલીલાના પ્રયોગો પણ થયે જતા હતા. આ ભવાયા અને તેમની ભવાઈએ તો લગભગ એક સંસ્થાનું સ્વરૂપ લીધું હતું. જીવનને જોવાની અને તેમાં રહેલી નિર્જાતાને હાસ્યાસ્પદ રીતે રજૂ કરવાની આવડત આ ભવાયાઓને ગળથૂથીમાંથી વરી હતી. વર્ષાઋતુ પૂરી થયે આસો મહિનાની અજવાળી રાતોમાં આ ભવાયાઓ કોઈ ગામડાના પાહરે કે શેરીનાં ચોગાનમાં પોતાની ભવાઈઓ ખેલતા અને લોકોનાં મનોરંજન કરતા. ભવાઈ સિવાય ઉત્તર હિંદુસ્તાન-માંથી આવનારા કેટલાક ‘રામલીલા’ અને ‘રાસલીલા’ના પ્રસંગો કરતા. પરંતુ આવા પ્રસંગો કરતાં ગુજરાતમાં ભવાઈ જ વધારે લોકપ્રિય બની હતી.

ભવાઈ એ મધ્યકાલીન નાટકમાંથી ભિતરી આવેલો એક વિકૃત પ્રકાર છે અને મોટે ભાગે ભવાઈ ગુજરાતના ભોજપો અથવા

તરગાળાઓ, સજવતા. મહોદ્દાના યોગાનમા રજૂ કરાતી આ સવાઈ માટે રંગભૂમિની સજવતની કોઈ આવશ્યકતા નહોતી ચાર વાસ દાટી તેને કપડુ બાધવામા આવતું અને ને પડદાની ગરજ સાગતુ. એમા ગગલો અવશ્ય આવતો અને તે જાતજાતના ચેનચાળા કરી, ગમે તેવી ગ્રામ્ય ભાષા બોલી લોકોને હસાવતો. ખેતરુ જણા કંઈશ ગગમા ગીત ગાતા. નટો જે કંઈ મળતુ તે પહેરવેશને માટે પહેરી લેતા મોઢા ઉપર રંગના કે લોટના લપેડા કરતા ચમત્કાર દર્શાવવા રાજના ભડકા કરવામા આવતા. સવાઈને માટે કોઈ મળંગ વસ્તુની આવશ્યકતા નહોતી. સવાઈના જુદા જુદા વેશો હતા અને તે પ્રત્યેકમા જુદા જુદા વિષયો રજૂ થતા. આ વેશોમા જે કે ત્રણ પાત્રો ભાગ લેતા એના વિષયો ખાસ તો વૃદ્ધ પતિની યુવાન પત્ની; જે પત્નીના પતિની કઢંગી સ્થિતિ, ઢોગી સાધુના હાથમા સપડાયેલી સ્ત્રી વ. જેવા હતા આ ઉપરાંત વાણિયા, સોની, ફરજાના ધંધાની ઢેકઢી પણ ઉડાવવામા આવતી કેટલીવાર છેલખટાકિ મુસલમાન તો કેટલીકવાર મધ્યકાલીન સિહરાજ અને રાણુકનો વાર્તા પણ રજૂ કરવામા આવતી. આ વેશોમા કોઈકવાર જે પાત્રો વચ્ચે સંવાદ ચાલતો પણ બધા વેશોમા એક ગીત આવતુ જ અને બધા પાત્રો તે ગીત સાથે ગાવા મંડી જતા. આમ તો સવાઈ કોઈ સંપ્રદાયની કે ધર્મની નહોતી પણ તેના આરંભમા ગણપતિ આવતા. ગણપતિનો વેશ બેઈને પણ લોકો હસતા. પછી ચાહખાડ અને સીધાના પૈસા બોલાવવામા આવતા અને જે કોઈ વધારે રકમ બોલે તેને ત્યા મૂકેલી સરસ્વતીની છખીની આરતી ઉતારવાનો અધિકાર કરતો આરતી પ્રેક્ષકોમા ફેરવવામા આવતી અને તેમા પણ સારી રકમ એકઠી થતી. સવાઈમા અશ્લીલતા ભારેભાર આવતી અને એ ગ્રામ્યતા જ જનતાને હાસ્ય પૂરું પાડતી. સવાઈની અશ્લીલતાથી કંટાળી જઈને જ રણછોડભાઈ ઉદયરામ શિષ્ટ નાટકો રચવા પ્રેરાયા,

એક દિવસ પોતાના વતનમાં સવાઈના ‘ઠબોડાના વેશ’માં રજૂ થયેલી અશ્લીલતા બેઈ રણુછોડભાઈ ઉદયરામ ગુસ્સે થઈ ગયા અને એમને લાગ્યું :

“—આ પ્રમાણે વિવાદનું ગાયન ચાલતાં ચાળાઅટકચાળા આ સ્થાને પ્રગટ કરી શકાય એવા નથી પ્રેક્ષકો પહેળાં મોં કરી રાજી થતાં હસાહસ કરતા બેઈ આપણને લાજ આવે. સવાઈના રસમાં તક્લીન થઈ ગયેલા પ્રેક્ષકોને બેઈ હું તો દિહ્મૂઠ થઈ ગયો. બે મને મારા મનની લાગણી કહી દેવાની છૂટ આપે તો હું કહી દઉં કે હું ભરતમુનિનો અનુયાયી હોઉં એવી મારી લાગણી ઉશ્કેરાઈ આવી. પ્રેક્ષકોનો આનંદ તે મારો ખેદ હતો; તેમનો ઉત્સાહ મારી ગ્લાનિ હતી. જાણે ગૌમુખીમાં હાથ મૂકી ભરતમુનિ માળા ફેરવતા મારી આગળ ખડા થયા હોય અને મારી પીઠે ઠોકતા ઠહેતા હોય કે વત્સ! તું તારી સાવના પ્રમાણે સુખોદકારક કૃતિનો પ્રચાર કરે હું તને સહાય થઈશ. મારું ‘નાટ્યશાસ્ત્ર’ મેં શિવ-પાર્વતીની આજ્ઞાની રચ્યું છે. એ અભિનયકળાની કેવી અધમ સ્થિતિ થઈ છે તે તે તારી દષ્ટિએ બેઈ, તેનો ઉદ્ધાર કરવાને તારાથી બને તેટલા પ્રયત્ન કર” અને આમ નવું ‘રંગભૂમિનું’ નાટક સર્જ્યું.

૧૮૫૧માં પહેલું થિયેટર મુંબઈમાં રચાયું. મુંબઈ એ પંચરંગી વસ્તી અને સાખાવાળું શહેર હતું એટલે રંગભૂમિ ઉપર રજૂ થતાં નાટકોની સાખા પણ સેળસેળ રહી. એમાં પારસી, ગુજરાતી, ઉર્દૂ અને કેટલીકવાર મરાઠીની અસર પણ દેખાતી. ગુજરાતી રંગભૂમિને જન્મ આપવાનો યશ પારસીઓને ફાળે જાય છે. એમણે જ પહેલવહેલી સવેતન અને અવેતન રંગભૂમિની રચના કરી અને રજૂઆત માટે નવીનવી ટેક્નિકો અજમાવી. પણ જેમજેમ એમનું ધ્યાન ધંધા તરફ વળતું ગયું તેમતેમ એમાંથી વિકાસ

ઓછા થતો ગયો. આ પારસીઓને પ્રેરણા મરાઠી નાટકમંડળીઓ તરફથી મળી હતી. અવેતન કલાકારો તરીકે તેમણે દર શનિવારે રાત્રે નાટક રજૂ કરવાનું શરૂ કર્યું. આ મંડળીને ઘણા નકો મળતા એના હરીફાઈમાં ખીજી નાટકમંડળીઓ રચાવા માડી અને ધંધામાં સ્પર્ધા વધતા કલાના નિયમોને જીત્યા મૂકવામાં આવ્યા, આવા નાટકોનું વસ્તુ સનસનાટી સર્જી અને ડાઠવાળું હતું. પારસીઓને શુદ્ધ ગુજરાતી ભાષા આવડે નહિ અને તેમનો પ્રેક્ષકવર્ગ પણ વિચિત્ર શુભમેળાવાળો હતો એટલે એમણે નાટકમાં શુદ્ધ ગુજરાતી ભાષાને બદલે ઉર્દૂમિશ્રિત સેળમેળ ભાષા વાપરવા માડી પરંતુ પારસીઓમાં અસિનયશક્તિ સારી ભપકાદાર દશ્યોની સજ્જવટ કરવા પાછળ લખલૂટ ખર્ચ કરતા અચકાય નહિ. સંસ્કૃત, ફારસી, અંગ્રેજી જ્યાંથી મળ્યું ત્યાંથી તેઓ વસ્તુ લઈ આવ્યા અને ઠરુણ, પ્રહસન અને સામાજિક એમ અનેક પ્રકારના નાટકો રચ્યા. ઐતિહાસિક વસ્તુની પસંદગીમાં ઔચિત્ય જોડું કર્યું ન રાખ્યું પણ પોતાના જોરદાર અસિનય અને ભપકાદાર દશ્યોથી હિંદના જુદા જુદા ભાગોમાં ફરીને એમણે રંગભૂમિ ઉપર સારી જોડી અસર પાડી. કેળશરૂ કાબરાજી, બાલીવાળા, ખટાઉ, થૂથી વગેરેએ આ રંગભૂમિને ખીલવવામાં સારો ફાળો આપ્યો. એમનાં નાટકોનું વસ્તુ મૂળ તે. અંગ્રેજી ઉપરથી લઈને પારસી જીવનને બંધાયેલું કરેલું હતું. ધંધાદારી રંગભૂમિની સજ્જવટ માટે સાધનો ઇંગ્લેન્ડથી મંગાવાતાં અને બદલાતા દશ્યોની કરામત પણ એમણે જ પહેલવહેલી આણી. મુંબઈની રંગભૂમિ ઉપર સ્ત્રીપાત્રોને લાવવાનું માન પણ આ પારસી મંડળીઓને જ બળ્ય છે.

શુદ્ધ ગુજરાતી રંગભૂમિનો ઉદય પારસીઓ સાથેની તકરારમાંથી થયો એમ કહીએ તો ખોટું નહિ. પારસી મંડળીઓ હિંદુ લેખકોએ લખેલા નાટકો વેચાતા લેતી અને તે ભજવતી. પણ ધીરે ધીરે આ લેખકોની કદર કરવાનું તેમણે બંધ કર્યું અને તેથી

ગુસ્સે થયેલા લેખકોએ પારસીઓને પાઠ શીખવવાને માટે નવી મંડળી કાઢી અને તેમણે રણછોડભાઈ ઉદયરામની મદદ માંગી. રણછોડભાઈ આપણે ઉપર જોયું તેમ અશ્લીલ ભવાઈઓ જોઈ કંટાળી ગયા હતા એટલે તેમણે તરત જ આ નવી નાટકકંપનીને માટે નાટકો લખી આપવાનું કબૂલ કર્યું.

બધાએ ભેગા મળી 'ગુજરાતી નાટક કંપની'ના નામથી શરૂઆત કરી. આ કંપનીએ રણછોડભાઈનાં અતિશય લોકપ્રિય થયેલાં નાટકો 'લલિતાદુઃખદર્શક' અને 'હરિશ્ચંદ્ર' ભજવ્યાં. આ કંપનીમાં કેટલાક શિક્ષકો પણ અવેતન કલાકરો તરીકે જોડાયા હતા. આ કંપની દસેક વર્ષ ચાલી પણ પાછળથી એને ખોટ આવતાં એના માલિકોએ એ વેચી દીધી જેને તે સમયના પ્રસિદ્ધ નટ દયાશંકરે ખરીદી. નટ તરીકે દયાશંકરની કીર્તિ ઘણી હતી. જે નાટકમાં એ ભાગ લેતા તે નાટક જોવા લોકોનાં ટોળાં ભિમટતાં. દયાશંકરે આ કંપનીનું નામ બદલી 'મુંબઈ-ગુજરાતી નાટક કંપની' રાખ્યું. દયાશંકરે જુદા જુદા કવિઓ પાસે નાટકો લખી ભજવ્યાં. એનું ધ્યેય લોકોને હળવું મનોરંજન પૂરું પાડવાનું હતું અને અને તે એણે સારી રીતે પાર પણ પાડ્યું. આ કંપનીએ 'અજબ-કુમારી' અને નથુરામ સુંદરજી રચિત 'સૌભાગ્યસુંદરી' પણ ભજવ્યાં હતાં.

નાટક કંપની સારી રીતે ચાલી શકે છે એવું લાગતાં ખીજ નાટક કંપનીઓ પણ ભિલી થવા લાગી અને તેમાંથી કેટલીકને સૌરાષ્ટ્રનાં રજવાડાંઓ તરફથી આશ્રય પણ મળતા લાગ્યો. આ કંપનીઓનો અને તેમણે ભજવેલાં નાટકોનો સિલસિલાબંધ ઇતિહાસ મળી શકતો નથી. છતાં વૂટક જે માહિતીઓ મળે છે તે પણ જાણવા જેવી છે. 'મોરબી આર્યસુબોધ' નાટક કંપનીના માલિક મૂળજી આશારામે મનોરંજન પૂરું પાડે એવાં નાટકો પોતાના

ભાઈ વાઘજી આશારામ પાસે લખાવ્યાં અને તેમાંથી સારો નફો મળતાં સૌરાષ્ટ્રની બહાર સુખઈ જઈને પોતાનાં નાટકો લખવ્યાં. એમના કેટલાક નાટકો છપાયેલાં છે. આ નાટકોનું વસ્તુસંયોજન પ્રમાણુમાં સારું અને જીવનના કેટલાક પ્રસંગોને અસરકારક રીતે રજૂ કરે એવું હતું. નાટકનું વાતાવરણ જનતાને ખુશ કરે એવું રહેતું અને અભિનય તથા દરશની સજ્જવટને બંને એટલી તાદ્દશતા આપવાનો પ્રયત્ન કરવામાં આવેલો. આ જ અરસામાં વાંકાનેરના બે ભાઈ એએ કાઢેલી નાટક કંપનીએ ‘પ્રતાપ’ અને ‘શિવાજી’ જેવા ઐતિહાસિક પુરુષોના જીવનચરિત્ર રજૂ કરતા નાટકો ઉપરાંત નરસિંહ મહેતા જેવા ભક્તના જીવન ઉપર પણ નાટકો રજૂ કર્યાં. નાટક નામને તિરસ્કારનારા પણ આ નાટક જેવા જવા લાગ્યા અને કહેવાય છે કે એ નાટકમાં નરસિંહ મહેતાનું પાત્ર લખવનાર ટ્રેનિંગલેલ ઉપર એટલી અસર થઈ કે તે સ્વયં નરસિંહ મહેતાદેવ બની ગયો ને નાટક છોડી ભક્તિમાં લીન બન્યો.

નથુરામ સુંદરજી રજવાડાના કવિ હતા અને પોતે નાટક લખતા. હિંદી અને વ્રજના સારા અભ્યાસી હતા. એમનાં નાટકોમાં કવિતાનું તત્ત્વ સારું અને સંકલના પણ સારી હતી. એમનાં ‘કુમુદચંદ્ર’, ‘માધવાનજ’ અને ‘રાજયોગી’ નાટકો લોકપ્રિય બન્યા હતા. પરંતુ એનાથી ય અનેકમણા ચઢિયાતા નાટકો ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજીએ લખ્યા. વ્યવસાયે એ શિક્ષક હતા અને સારા અભ્યાસી હતા. એમણે ‘દેશી નાટક સમાજ’ની સ્થાપના કરી અને નાટક મંડળીઓનું વાતાવરણ સુધારવા નાટકનો ધંધો ગ્રહણ કર્યો. એમનાં નાટકો વીગતની દૃષ્ટિએ વૈવિધ્યપૂર્ણ હતા. પાત્રાલેખન અને પાત્ર-વિકાસ પણ સારા અને નાટકમાં લોકોનું મનોરંજન કરે એવા શૃંગાર પણ ખૂબ હતા. એમની કંપનીએ ઘણા સારા નાટકો લખવ્યાં. ૧૯૪૨માં પ્રભુલાલ દ્વિવેદીએ લખેલું ‘વડીલોને વાકે’ નામનું આ કંપનીએ લખવેલું નાટક ઘણું લોકપ્રિય થયું હતું.

મણિલાલ નલુંભાઈ એ પણ સુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી માટે 'નૃસિંહાવતાર' લખેલું પણ તે લોકપ્રિય થઈ શક્યું નહિ. રણછોડભાઈનાં કેટલાંક નાટકો સજવાયા પણ જેમ જેમ જમાનો ફેરવાતો ગયો તેમ-તેમ એમનાં નાટકો પણ એટલું આકર્ષણ જમાવી શક્યાં નહિ. નૃસિંહ વિભાકરે પણ નાટક કંપનીઓ માટે નાટકો લખ્યાં. પણ એમનાં નાટકો સામાન્ય પ્રકારનાં જ હતાં, આ બધાં નાટકોનું એક વિશિષ્ટ લક્ષણ એ હતું કે નાટકના મૂળ વસ્તુ સાથે કેશો સંબંધ ન ધરાવતા હલકા પ્રકારના ફારસનાં દર્શ્યો મૂળ વસ્તુનાં દર્શ્યો પછી આવ્યાં કરતાં. એમાં કૃત્રિમતા આવતી અને નાટકનું ગંભીર વાતાવરણ જળવાતું નહિ. આ જ અરસામાં એક નાટકકિતેજક મંડળી સ્થપાઈ. કેળશર કાળરાજી અને રણછોડભાઈ તેમજ મનઃસુખરામની એમાં અનુમતિ હતી. કાળરાજી એના મંત્રી થયા હતા. એ મંડળીએ પ્રથમ ખેલ રણછોડભાઈના નાટક 'હરિશ્ચંદ્ર' નો સજવ્યો. આ મંડળીનું ધ્યેય નાટક દ્વારા લોકોને બોધ આપવાનું હતું. 'હરિશ્ચંદ્ર' ખૂબ લોકપ્રિય થયું અને એ બેવા લોક થોકથોક આવતા. ચાર દિવસ આગળ ટિકિટ રિઝર્વડ કરાવે તો જ નાટક બેવાની તક મળે એવો પ્રસંગ પણ આ નાટકને પ્રાપ્ત થયો હતો.

સજવાયેલાં નાટકોનો આ સંક્ષિપ્ત પરિચય છે. ત્યાર પછી સાહિત્યનાં નાટકો અને રંગભૂમિનાં નાટકો એવા બે પ્રવાહો પડી ગયા. રંગભૂમિનાં નાટકોમાંથી સાહિત્યિક ગુણ થોડાંકમાં જ હતા. જે થોડાં સારાં હતાં તે આખાં છપાયાં નહિ એટલે વાચન અધ્યયન માટે તે મળી શક્યાં નહિ. સજવાતાં નાટકોમાં ક્ષુદ્રલક્ષણ આવતાં ગઈ તેમ તેમ શિષ્ટ વર્ગમાં એ પ્રત્યે તિરસ્કાર પણ આવતો ગયો. છપાયાં નહિ તેથી અને સાહિત્યિક ગુણ પણ નહિ તેથી એની સમીક્ષા પણ થઈ નહિ. દલપત નર્મદથી નાનાલાલ સુધી ઘણાંએ નાટકો લખ્યાં પણ તે રંગભૂમિ ઉપર આવી શક્યાં નહિ અને

આવ્યા તે ટકી શક્યાં નહિ મુનશી, ચંદ્રવદન, ઉમરવાડિયા અને ધનસુખલાલના નાટકોનો ઇતિહાસ જુદો છે.

ગુજરાતી ધંધાદારી રંગભૂમિનું સ્વરૂપ :

ગુજરાતી રંગભૂમિ ઉપર લજવાયેલા નાટકો અને લજવનાર મંડળીઓનો ઇતિહાસ બેયા પછી એ રંગભૂમિનું સ્વરૂપ કેવા પ્રકારનું હતું તે બેવું પણ આવશ્યક છે. કારણ આજની રંગભૂમિ કરતાં એ અનેક રીતે જુદી હતી. આ નાટક કંપનીઓનો મેનેજર જ એનો માલિક હતો. એ કંપનીમાં પચાર આપીને નાટક લખનારને—જે કવિના નામથી ઓળખાતો—રોકવામાં આવતો. એનું કામ વરસમાં બે નાટકો લખી આપવાનું હતું. નાટકના બધા હક્કો માલિકના થતા. બે નાટક ‘હીટ’ જતુ તો બે રાતની આવક કવિને આપવામાં આવતી અથવા બેનસ તરીકે અમુક રકમ આપવામાં આવતી. આ કવિને મેનેજરની મુનસફી મુજબ સીન ઉમેરી આપવા પડતા, કોઈકમાં કાપવા પડતા અને કોઈકને માટે ગીત લખી આપવા પડતા. કવિ અને મેનેજર બન્નેનું ધ્યાન લોકરુચિ અને ફેશન ઉપર વધારે રહેતું અને તે પ્રમાણે પોતાના નાટકોમાં તેઓ ફેરફાર કરતા. ઐતિહાસિક અથવા અપકરુણ નાટકો વધુ પ્રમાણમાં લજવાતા. આવા નાટકોમાં સ્થાનિક કે તત્કાલીન પ્રસંગોને દાખલ કરી દર્શ તાળીઓ મેળવવામાં આવતી. પ્રત્યેક કંપનીમાં મેનેજર કવિને વારંવાર બદલતો અને કવિ પણ પોતાના લાલ માટે કંપનીઓ બદલતો. કવિનું ધ્યાન આકર્ષક દ્રશ્યો (catching scenes) રજૂ કરવા તરફ વધારે રહેતું એ માટે વસ્તુ એ ગમે ત્યાંથી મેળવતો, કેટલીકવાર બીજાનું ચોરી પણ લેતો અને નવીન તરીકે રજૂ કરતો. મેનેજર સર્વસત્તાધીશ બેવો હતો અને તેથી પોતાના ધાર્યા ફેરફારો કવિઓ પાસે કરાવતો. કવિનો ગુજરો એના ઉપર જ હોવાથી એ પ્રમાણે એને કરી આપવું પડતું. ઘણી રાર મેનેજર કરુણ, પ્રહસન અને સગીતના દ્રશ્યો એક જ

નાટકમાં જુદા જુદા કવિઓ વચ્ચે તેમની શક્તિ પ્રમાણે વહેંચી આપતો અને તેથી આવી રીતે લખાયેલાં નાટકોમાં ભાગ્યે જ સમગ્રતા અને વસ્તુઆયોજનની સુખદ્રતા જળવાતી.

પુરાણ કાળમાં જ્યારે સંસ્કૃત નાટકો લખવાતાં ત્યારે સ્ત્રીપાઠ સ્ત્રીઓ રંગભૂમિ ઉપર આવીને રજૂ કરતી પણ મુસલમાનોના આક્રમણ પછી સ્ત્રીઓનું રંગભૂમિ ઉપર આવવું બંધ થઈ ગયું. કોઈકવાર દેવદાસીઓ અથવા નૃત્ય કરનારીઓ રંગભૂમિ ઉપર આવતી પણ સામાન્ય રીતે સ્ત્રીઓનો પાઠ છોડરાઓ જ લેતા. શરીર અને કંઠની સુંદરતા બેઈ છોડરાઓને. સ્ત્રીપાઠ માટે રોકવામાં આવતા. ‘સૌભાગ્યસુંદરી’ માં સુંદરીનો પાઠ લજવનાર શ્રી. જયશંકર અને મરાઠી રંગભૂમિ ઉપર બાલગાંધર્વના અભિનયો રંગભૂમિ ઉપર શ્રેષ્ઠ નીવડી લોકપ્રિય બન્યા હતા. સ્ત્રીપાત્રને માટે રંગભૂમિ ઉપર સ્ત્રીને ઉતારવાનું માન શ્રી. બાલીવાલાને જાય છે. પારસી સ્ત્રીના પાઠમાં એમણે ગોહરને ઉતારી. એ પારસણ જેવી જ લાગતી અને ગુજરાતી પણ સારું બોલતી. એવું બીજું બાણીતું નામ મુન્નીબાઈનું છે. સાંસારિક કરુણ નાટકોમાં એ બાણીતાં બન્યાં હતાં. પરંતુ વધારે ખરાબ દશા તો બાળનટોની હતી. કેળવણીના અભાવે પોતાની રોજી કમાવા આવતાં ૧૦-૧૨ વર્ષનાં બાળકોને મેનેજર લગભગ કેદી અવસ્થામાં રાખતો. એમને સારી સગવડ આપવામાં નહોતી આવતી. કેટલાંકે તો આવી અવસ્થાને કારણે મૃત્યુ પણ પામતાં. આ બાળનટો બેઠે રાખ્યો પ્રેમમાં પણ પડ્યાના બનાવો આપણી રંગભૂમિના ઇતિહાસમાં નોંધાયા છે. પુખ્તવયના નટોમાંથી કેટલાક બાણીતાને મોટો પગાર મળતો અને કોઈકવાર તો તે હજાર દોઢ હજાર જેટલો ખનતો. આ નટોના ત્રણ પ્રકારો હતા. (૧) મૂળચંદ્ર મામા અને માસ્ટર મોહન જેવા. તેમનું મુખ્ય કાર્ય નાની મજાક કરી લોકોને હસાવવાનું હતું. તેમને રંગભૂમિ ઉપર અજબ છૂટ મળતી. (૨) રોમેન્ટિક નાટકમાં પ્રેમી બેડાંનો પાઠ લજવતા

નટોનો (સૌભાગ્ય અને સુંદરી). જ્યારે આ નટો મોટી ઉમરના બનતા ત્યારે એમને નાના નટોને કેળવવા પડતા અને (૨) ત્રીજે પ્રકાર કરુણ નાટકોમાં પાંડ બજવતા ગર્જના કન્ટા નટોનો. એમની ગર્જના અને બેતબાજીને લોકો તાળીઓના ગડગડાટથી વધારી લેતા.

નાટકમાં ભાગ લેતો મુખ્ય નટ ડાયરેક્ટર અને પ્રોડ્યુસરનું કામ પણ કરતો. જુદા જુદા પાત્રોનો પાંડ નટો વચ્ચે વહેંચી આપવાનું કામ પણ એ જ કરતો. ઠઠાચ મેનેજર એમાં માથું મારતો તોપણ કવિ અને સંગીતકારને નો એનું જ કહેલું કામ કરવું પડતું. નૃત્યનું કામ મુખ્ય સ્ત્રીનું પાત્ર લેનાર નટને સોંપવામાં આવતું. એકાદ મહિનો રિહર્સલો પાછળ ગાળવામાં આવતો. આકર્ષક અને ભવકાઠાર દ્રશ્યો રજૂ કરવા પાછળ ખાસ ધ્યાન આપવામાં આવતું. દરેક કંપનીમાં નવા નાટકનો ઉમેરો થયા જ કરતો. નવું લોકપ્રિય નાટક શનિવારે રાત્રે અને રવિવારે બપોરે રજૂ થતું. જૂના લોકપ્રિય નાટક સોમવારે અને શુક્રવારે ભજવવામાં આવતા. આખું એકાદ બે વર્ષ સુધી ચાલતું. નવા નાટક લોકોનું ધ્યાન ખેંચતા. નાટક જૂનું થતા અને લોકોનું એ માટેનું આકર્ષણ ઓછું થતા એને અડવાડિયાના બીજા દિવસોએ ફેવરી નાખવામાં આવતું અને નવા નાટકો 'ગાલાનાઈટે' રજૂ કરવામાં આવતા.

એક જ દિવસે ભાગ્યે જ બે બેલો ગાળવામાં આવતા. છતાં તહેવારને દિવસે બપોરે અને રાત્રે એમ બે બેલો ભજવાતા. બીજા દિવસે મેનેજર તરફથી રજા અને ઉનાણી આપવામાં આવતી. સામાન્ય રીતે અડવાડિયામાં ત્રણ રાત્રે 'રિહર્સલ્સ' અને ચાર રાત્રે નાટકો ભજવાતાં. નાટક સામાન્ય રીતે રાત્રે સાડાનવે શરૂ થઈ બે વાગ્યા સુધી ચાલતું. પશ્ચિમમાં નાટકનો જેમ સમય નક્કી થયો હોય છે તેમ આપણા નાટકો માટે નહોતું. નટોને કૃત્રિમ જીવન જીવવું પડતું. તેમને આરામ મળતો નહોતો. કોઈ નટ રજા ઉપર જતો

નાટકમાં જુદા જુદા કવિઓ વચ્ચે તેમની શક્તિ પ્રમાણે વહેંચી આપતો અને તેથી આવી રીતે લખાયેલાં નાટકોમાં સાચે જ સમગ્રતા અને વસ્તુઆયોજનની સુબદ્ધતા જળવાતી.

પુરાણા કાળમાં જ્યારે સંસ્કૃત નાટકો લખવાતાં ત્યારે સ્ત્રીપાઠ સ્ત્રીઓ રંગભૂમિ ઉપર આવીને રંગૂ કરતી પણ મુસલમાનોના આક્રમણ પછી સ્ત્રીઓનું રંગભૂમિ ઉપર આવવું બંધ થઈ ગયું. કોઈકવાર દેવદાસીઓ અથવા નૃત્ય કરનારીઓ રંગભૂમિ ઉપર આવતી પણ સામાન્ય રીતે સ્ત્રીઓનો પાઠ છોડરાઓ જ લેતા. શરીર અને કંઠની સુંદરતા બેઈ છોડરાઓને સ્ત્રીપાઠ માટે રોકવામાં આવતા. ‘સૌભાગ્યસુંદરી’ માં સુંદરીનો પાઠ લજવનાર શ્રી. જયશંકર અને મરાઠી રંગભૂમિ ઉપર બાલગાંધર્વના અભિનયો રંગભૂમિ ઉપર શ્રેષ્ઠ નીવડી લોકપ્રિય બન્યા હતા. સ્ત્રીપાત્રને માટે રંગભૂમિ ઉપર સ્ત્રીને ઉતારવાનું માન શ્રી. બાલીવાલાને જાય છે. પારસી સ્ત્રીના પાઠમાં એમણે ગોહરને ઉતારી. એ પારસણ જેવી જ લાગતી અને ગુજરાતી પણ સારું બોલતી. એવું બીજું બાણીતું નામ મુન્નીબાઈનું છે. સાંસારિક કડુણ નાટકોમાં એ બાણીતાં બન્યાં હતાં. પરંતુ વધારે ખરાબ દશા તે બાળનટોની હતી. કુળવણીના અભાવે પોતાની રોજી કમાવા આવતાં ૧૦-૧૨ વર્ષનાં બાળકોને મેનેજર લગભગ કેદી અવસ્થામાં રાખતો. એમને સારી સગવડ આપવામાં નહોતી આવતી. કેટલાંકે તે આવી અવસ્થાને કારણે મૃત્યુ પણ પામતાં. આ બાળનટો બેઠે રાજો પ્રેમમાં પણ પડ્યાના બનાવો આપણી રંગભૂમિના ઇતિહાસમાં નોંધાયા છે. પુખ્તવયના નટોમાંથી કેટલાંક બાણીતાને મોટો પગાર મળતો અને કોઈકવાર તે તે હજાર દોઢ હજાર જેટલો બનતો. આ નટોના ત્રણ પ્રકારો હતા. (૧) મૂળચંદ મામા અને માસ્ટર મોહન જેવા. તેમનું મુખ્ય કાર્ય નાની મનક કરી લોકોને હસાવવાનું હતું. તેમને રંગભૂમિ ઉપર અજબ છૂટ મળતી. (૨) રોમેન્ટિક નાટકમાં પ્રેમી બેડાંનો પાઠ લજવતા

નટોનો (સૌભાગ્ય અને સુંદરી). જ્યારે આ નટો મોટી હિમરના બનતા ત્યારે એમને નાના નટોને કેળવવા પડતા અને (૩) ત્રીજે પ્રકાર ઠરુણ નાટકોમાં પાક ભજવતા ગર્જના કંતા નટોનો. એમની ગર્જના અને ખેતબાજીને લોકો તાળીઓના ગડગડાટથી વધાવી લેતા.

નાટકમાં ભાગ લેતો મુખ્ય નટ ડાયરેક્ટર અને પ્રોડ્યુસરનું કામ પણ કરતો. જુદા જુદા પાત્રોનો પાક નટો વચ્ચે વહેંચી આપવાનું કામ પણ એ જ કરતો. કદાચ મેનેજર એમાં માથું મારતો. તેપણ કવિ અને સંગીતકારને નો એનું જ કહેણું કામ કંપનું પડતું. નૃત્યનું કામ મુખ્ય સ્ત્રીનું પત્ર લેનાર નટને સોંપવામાં આવતું. એકાદ મહિનો રિહર્સલો પાછળ ગાળવામાં આવતો. આકર્ષક અને ભપકાદાર દ્રશ્યો રજૂ કરવા પાછળ ખાસ ધ્યાન આપવામાં આવતું. દરેક કંપનીમાં નવા નાટકનો હિમેરો થયા જ કરતો. નવું લોકપ્રિય નાટક શનિવારે રાત્રે અને રવિવારે બપોરે રજૂ થતું. જૂના લોકપ્રિય નાટક સોમવારે અને બુધવારે ભજવવામાં આવતા. આવું એકાદ બે વર્ષ સુધી ચાલતું. નવા નાટક લોકોનું ધ્યાન ખેંચતા નાટક જૂનું થતા અને લોકોનું એ માટેનું આકર્ષણ ઓછું થતા એને અડવાડિયાના બીજા દિવસોએ ફેવરી નાખવામાં આવતું અને નવા નાટકો 'ગાલાનાઈટે' શરૂ કરવામાં આવતાં.

એક જ દિવસે ભાગ્યે જ બે બેયો રાખવામાં આવતા. છતાં તહેવારને દિવસે બપોરે અને રાત્રે એમ બે બેયો ભજવાતા બીજે દિવસે મેનેજર તરફથી રજા અને ઉબાણી આપવામાં આવતી. સામાન્ય રીતે અડવાડિયામાં ત્રણ રાત્રે 'રિહર્સલ્સ' અને ચાર રાત્રે નાટકો ભજવાતા. નાટક સામાન્ય ગીને ગત્રે સાડાનવે શરૂ થઈ બે વાગ્યા સુધી ચાલતું. પશ્ચિમમાં નાટકનો જેમ સમય નક્કી થયો હોય છે તેમ આપણા નાટકો માટે નહોતું. નટોને કૃત્રિમ જીવન જીવવું પડતું. તેમને આરામ મળતો નહિ કોઈ નટ રજા ઉપર જતો

તો તેને પગાર આપવાનું મેનેજરની મુનસફી ઉપર રહેતું અને બે કોઈ મુખ્ય નટ મૃત્યુ પામે કે બીજી કંપનીમાં ચાલ્યો જાય તો તેણે સજવેલું નાટક બીજા નટ વડે સજવવાનું ઉચિત ગણાતું નહિ.

નાટકની શરૂઆત પહેલાં ત્રણ ઘંટડીઓ વાગતી. પછી બંદૂકના ધડાકા જેવો ધડાકો થતો અને પૌરાણિક ચિત્રોથી શોભતો પડદો ઉંચકાતો. સમૂહપ્રાર્થનાગીત ગાતી છોકરીઓ રજૂ થતી અને અંતે નાટકના આશ્રયદાતાઓને કૂલથી વધાવવામાં આવતા. પછી નાટકનું કાર્ય શરૂ થતું. એક આનામાં ‘ઓપેરા ખૂફ’ મળતી. એમાં નાટકમાં ભાગ લેનારાં પાત્રોનાં નામ, પાત્રોનો એક બીજા સાથેનો સંબંધ અને ગીતો આવતાં. આગલો પડદો પ્રથમ અંકની શરૂઆતથી તે એની સમાપ્તિ સુધી ઉંચકાયેલો જ રહેતો. દરેક પ્રેક્ષકો સમક્ષ બદલાતાં. સ્થળ બતાવવા ચીતરેલા પડદા લટકાવવામાં આવતા. અમુક દરેક બદલતી વખતે ગર્જના જેવો અવાજ કરવામાં આવતો અને એવાં દરેક દોકોને ખૂબ આકર્ષક થઈ પડતા. બદલાતા દરેકોને નાટકની જાહેરાતમાં ખાસ ઉલ્લેખ કરવામાં આવતો.

વ્યવસ્થાપકો પ્રેક્ષકોની સગવડ ઉપર ભગ્યે જ ધ્યાન આપતા. તેમનું લક્ષ્ય કેવળ ‘ગ્રોફસ ઓફિસો’ ઉપર જ રહેતું. ગ્રાન્ટરોડ ઉપર આવેલાં થિયેટરો તદ્દન ખરાબ હાલતમાં હતાં. સુધારાઈના અમલદારો કશું ધ્યાન નહોતા આપતા. ગ્રામ્ય અને અશ્લીલ વસ્તુની રજૂઆતને પણ કોઈ અટકાવતું નહિ. તોફાન થતું ત્યારે જ પોલીસ ફરકતો. નાટકની જાહેરાત છાપાંઓમાં અને ‘પોસ્ટરો’ દ્વારા કરવામાં આવતી. આ ‘પોસ્ટરો’ દીવાલ ઉપર ચોડાતાં. નાટકનું વિવેચન છાપાંઓમાં છપાતું નહિ. નાટકને અંતે નાટકનો ‘પ્રોડ્યુસર’ રંગભૂમિ ઉપર આવી પ્રેક્ષકોનો આભાર માનતો અને બીજાં નાટકો જોવાનું નિમંત્રણ આપતો.

કંપનીઓ વચ્ચે ચાલતી સ્પર્ધાને ક્ષીધે વેશભૂષા અને ભપકા-દાર દર્શ્યો પાછળ પુઠ્ઠળ પૈસો ખર્ચાતો. કેટલીકવાર તે કંપની ભાડૂતી માણસોને રોકી અમુક દર્શ્યો વખતે નેમની પાસે તાળીઓ પડાવતી અને કેટલીકવાર ભાડૂતી માણસો રોકી હરીક કંપનીઓના ખેલ તોડી પડાવવાનો પ્રયાસ પણ થતો. આ બધા પાછળ ઠીક ઠીક પૈસો ખર્ચાતો. કેટલીકવાર બધી ટિકિટો વેચાઈ ગઈ છે એવી જાહેરાત કરી ટિકિટો મૂળ કિંમત કરતાં ઊંચે ભાવે વેચવાની વ્યવસ્થા કરવામાં આવતી. મેનેજરને પૈસા ધીરનારા શાહુકારોના માણસો અને કેટલાક ઓળખીતાં નાટક જોવા એમ ને એમ દાખલ થતા અને તેમને આગલી હારમાં જોડાડાતા નાટક કંપનીના માલિકને રસોઈ પણ ચલાવવું પડતું કારણ મોટા ભાગના નટો પોતાના કુટુંબને ગામ રાખી કંપનીમાં જ રહેતા. પણ ત્યાં વાતાવરણ અશુભ રહેતું.

પ્રેક્ષકો લગભગ બધા જ વર્ગોના હતા. પરંતુ કેળવણીના નાટક જોવા જતા નહિ અને સ્ત્રીઓ પણ પ્રમાણમાં ઘણી થોડી જતી. આ પ્રેક્ષકોને ધડાકિયા દર્શ્યો, ભાષણિયા સંવાદો અને ખેત-બાજી ખૂબ ગમતી. સ્થૂળ રમૂબો અને કેટલીકવાર અશ્લીલ ગમ્મતોથી પણ તેમને આનંદ થતો. નાટકનું સાહિત્યની દૃષ્ટિએ મૂલ્ય કરવાની તેમને દરકાર નહોતી. ધીરે ધીરે સમાજના ઉપલા વર્ગે નાટક તરફ સગા કેળવવા માડી હતી અને નાટકમાં કામ કરનારા નટોની સમાજમાં પ્રતિષ્ઠા ઓછી ગણાતી. છતાં જ્યારે સિનેમાએ આજના જેટલી પકડ નહોતી જમાવી ત્યારે નાટક પ્રબળ મોટા ભાગના માણસોને રંજન પૂરું પાડનારું મહત્ત્વનું સાધન હતું.

ગુજરાતી નાટકો : વિકાસરેખા

એક બાજુ રંગભૂમિના નાટકો સર્જાયા તેન બીજી બાજુ સાહિત્યના નાટકો સર્જાયા. આ બંને વચ્ચે ઠંશે વિરોધ ન હોવો જોઈ એ છતાં ઠેક આધુનિક સમય સુધી આ બંને પ્રવાહો એકબીજા

સાથે ભેગા થઈ શક્યા નહિ. રંગભૂમિ ઉપર લજવાયેલાં નાટકો પ્રસિદ્ધ ન થઈ શક્યાં અને સાહિત્યકૃતિ તરીકે પ્રાસદ્ય થયેલાં નાટકો રંગભૂમિ ઉપર રજૂ ન થઈ શક્યાં.

નર્મદે જોમ સાહિત્યનાં અનેક નવાં ક્ષેત્રોમાં પ્રસ્થાન આરંભ્યું હતું તેમ એણે નાટકના ક્ષેત્રમાં પણ પોતાનો હાથ અજમાવી બેંચો. પરંતુ નર્મદની પ્રકૃતિ જ એવા પ્રકારની હતી કે નાટક લખવામાં એને ઝાઝી સફળતા મળી શકે નહિ. એણે લખેલાં ચારપાંચ નાટકો ભાગ્યે જ નાટક કહી શકાય. એમાંનાં કેટલાંક સંવાદની કક્ષાથી આગળ વધી શક્યાં નથી. ભવાઈ અને સંસ્કૃત નાટકોની અસર નીચે લખાયેલાં આ નાટકોમાં વસ્તુવિધાન, પાત્રાલેખન અને સંવાદનાં સુસગ તત્વોની ખોજ કરવી નકામી છે. કેવળ આજીવિકાના હેતુ માટે જ નર્મદે આ પ્રકાર એની પ્રકૃતિને અનુકૂળ નહિ આવે એવો હોવા છતાં અજમાવી બેંચો. દલપતરામનાં ‘લક્ષ્મી’ અને ‘મિથ્યાભિમાન’ નાટકોમાંથી ‘મિથ્યાભિમાન’ ધ્યાન ખેંચે એવું નાટક છે. આપણા સાહિત્યમાં હાસ્યરસનું એ પ્રથમ નાટક છે. આજની નાટકની પરિભાષામાં એને ઓળખાવીએ. તે એ એક સારું પ્રહસન છે. દલપતરામનાં નાટકો ઉપર અંગ્રેજી નાટકસાહિત્યની અસર જણાતી નથી. મુખ્યત્વે તે ‘મિથ્યાભિમાન’ ભવાઈની અસર નીચે લખાયેલું નાટક છે અને એમાં ભવાઈનો રંગલો પણ મોજૂદ છે છતાં જીવરામ ભટ્ટનું એમણે કરેલું આલેખન ધ્યાન ખેંચનારું છે. જીવરામ ભટ્ટ એ જમાનાનું માનીતું પાત્ર હતું અને ચાલે નવીન દષ્ટિએ ‘મિથ્યાભિમાન’ને લજવાવાનો પ્રયત્ન થાય છે ત્યારે પણ એ માનીતું પાત્ર બની શકે એમ છે. નવલરામ નાટકની બાબતમાં એક કદમ આગળ બાય છે. પ્રથમ તે એમણે ફ્રેન્ચ નાટકકાર મોલીએરનું ‘ધ મોક ડોક્ટર’નું ‘ભટ્ટનું ભોપાણું’ નામથી રૂપાંતર કર્યું અને ‘બીજું’ ‘વીરમતી’ નામથી ઐતિહાસિક વસ્તુને નિરૂપતું સ્વતંત્ર નાટક લખ્યું. ‘ભટ્ટનું ભોપાણું’ ‘મિથ્યાભિ-

માન' પછી હાસ્યનિરૂપણનો ખીએ સમર્થ પ્રયત્ન છે. નાટકના રૂપાંતરોનો આ પહેલો અને છતાં સમર્થ પ્રયાસ છે. એમાનો બે.જો ભદ્ર ઉદવૈદ્યનો પર્યાય બની લોકોના ચિત્તમા રમ્યા કરેલો હતો જ્યારે એમનું ખીજું નાટક એ યુગનું શ્રેષ્ઠ નાટક છે. એમાં એમણે સિદ્ધરાજ, હંમચંદ્ર જેવી ઐતિહાસિક વ્યક્તિઓને પાત્રો તરીકે આણી છે. આમ એમણે નવો પ્રયોગ કર્યો છે. આનુષંગિક હાસ્યરસ પણ વિદ્યપકના પાત્રથી રજૂ કર્યો છે. સવાદોમા ઝાઝી આકર્ષકતા નથી છતાં આકર્ષક પ્રસંગરચના અને એમની સાગી કવિતા એના ધ્યાન ખેંચનારા ગુણો છે.

પરંતુ ગુજરાતી નાટકના પિતા તરીકે જેમને ઓળખાવવામા આવે છે એ રણછોડભાઈ હિંદયરામે ગુજરાતી નાટકની કાયાપલટ કરી એમ કહીએ તો ચાલે એમના નાટકો સાહિત્યકૃતિ તરીકે છપાયા પણ ખરા અને ગભૂમિ ઉપર ભજવાયા પણ ખરા. એમણે ગુજરાતી નાટકની બે રીતે સેવા કરી છે. પ્રથમ તો પોતાના સ્વયમ પ્રચલિત અપ્લીલ ઢબની ભવાઈ નો વિરોધ કર્યો અને ખીજું ભવાઈમા જે નાટ્યક્ષમ તત્ત્વ હતું તેને સુધારી, સંસ્કારી રંગભૂમિ ઉપર નાટકો દ્વારા રજૂ કર્યું. આજ સુધી આપણે ભરતમુનિના 'નાટ્યશાસ્ત્ર' ની આજ્ઞાને વફાદાર રહી કરુણ નાટકો રંગભૂમિ ઉપર રજૂ નહોતા કરતા એમા પહેલું પરિવર્તન કરનાર રણછોડભાઈ છે. આપણા નાટકોનો અંત સ્વાભાવિક લાગે કે ન લાગે છતાં મંગલજ આવતો તે પ્રણાલિકાની સામે જઈ એમણે આપણને સાચા કરુણાન્ત નાટકો આપ્યા. 'લલિતાદુઃખદર્શક' એ ગુજરાતનું પહેલું કરુણાન્ત નાટક હતું અને સમાજજીવનની કરુણતા દર્શાવતું એવું ખીજું નાટક ગુજરાતને મળ્યું નથી. એમના નાટકોમા આવતા પાત્રો વધારે અસરકારક હતા અને નાટક એ મનોરંજન આપે છે પણ તે સાથે સ સારસુધારાનું પણ એ સખળ સાધન છે એ આદર્શ ધ્યાનમા રાખી હેતુપ્રધાન નાટકની

નાટક છે. એમાનુજ વસ્તુ મહિપતરામની વાર્તા 'વનરાજ ચાવડે.' ઉપરથી લેવામાં આવ્યું છે. એમાં સમર્પણ, સ્વામીસિક્ત અને દામ્પત્યપ્રેમની ભાવનાઓના રંગ કવિએ પૂર્યા છે. એ નાટક અસિનયજ્ઞ કરતા સુવાચ્ય છે એમાં આકર્ષક કંવિતા છે. પણ એની વસ્તુગૂંથણી શિથિલ છે, સંવાદ ઝાઝો આકર્ષક નથી છતાં સુરસેન અને કાન્તાના પાત્રાલેખન સારી રીતે થયેલા છે. એની ભૂમિકામાં પ્રકૃતિના છટાદાર વર્ણનો છે અને શૈલી પણ છટાદાર છે. એના સંવાદોમાં જેમ ઝાઝી આકર્ષકતા નથી તેમ એમાં ખનના ખનાવોમાં પ્રતીતિકરતા નથી. આ નાટકની એ મોટી મર્યાદા છે. છતાં સાહિત્યકૃતિ તરીકે એ મૂલ્યવાન છે.

યોજના કરનાર પણ એ જ હતા. એમનાં નાટકો કલાદૃષ્ટિએ સંપૂર્ણ નથી. એમના સંવાદોમાં, પાત્રલેખનમાં અને વસ્તુવિધાનમાં ઝાઝી આકર્ષકતા નથી. આરંભ એ સંપૂર્ણ હોઈ પણ ન શકે. પણ જે જમાનામાં કેવળ પૌરાણિક અને મધ્યકાલીન કથાના વસ્તુ ઉપર જ નાટકો લખાતા હતાં તે જમાનામાં સામાજિક વસ્તુવાળાં અને ઠરુણ અન્તવાળા નાટકો લખવાની હિમ્મત કરી ગુજરાતી રંગભૂમિને નહું દિશાસૂચન કરવાનો રણછોડભાઈનો ફાળો નાનોસૂનો નથી. એમનાં ‘હરિશ્ચંદ્ર’ અને ‘જયકુમારીવિજય’ નાટકો પણ લોકપ્રિય બન્યાં હતાં. ગુજરાતી નાટકસાહિત્યમાં ધરમૂળથી ફેરફાર કરનાર તરીકે એમનું નામ સ્મરણીય રહેશે.

અંગ્રેજી નાટ્યસાહિત્યની પહેલવહેલી અસર મણિલાલ નલ્લભાઈના ‘કાન્તા’ માં અને રમણભાઈના ‘રાઈનો પર્વત’ માં દેખાય છે. આ સમયના નાટ્યકારો સમક્ષ નાટ્યસર્જનના એ આદર્શો હતા. એક આપણાં સંસ્કૃત નાટકોનો અને બીજો શેક્સપિયરનાં અંગ્રેજી નાટકોનો. આ બંને વચ્ચે કેટલાંક સમાન લક્ષણો પણ હતાં. પ્રથમ તો બંને પ્રકારનાં નાટકો ગદ્ય અને પદ્યનો ઉપયોગ કરતાં. બંનેમાં ત્રણ અંકથી વધારે અંકો આવતા. હાસ્યનું તત્ત્વ પૂરું પાડનાર પાત્ર વિદૂષક અથવા ‘કુલ’ની ઉપસ્થિતિ પણ હતી. પણ બંને વચ્ચે અસમાનતા પણ હતી. અંગ્રેજી નાટકોમાં મનોમંથનો આવતાં તે સંસ્કૃત નાટકોમાં આવતાં નહિ. સંસ્કૃત નાટકોનું વસ્તુ પૌરાણિક હતું, અંગ્રેજી નાટકો વસ્તુવૈવિધ્યનો અનુભવ કરાવતાં. પાત્રોના મનની સ્થિતિ દર્શાવવા બંને પ્રકારનાં નાટકો સ્વગતોક્તિનો ઉપયોગ કરતાં. હવે પછીનાં જે ગુજરાતી નાટકો ઘડાયાં તે આ એ અસરો નીચે ઘડાયાં. યુનિવર્સિટીના અભ્યાસક્રમ દ્વારા સંસ્કૃત અને અંગ્રેજી ભાષાનો અભ્યાસ કરવાની મળેલી તકે નાટકસર્જન માટે નવો આદર્શ પૂરો પાડ્યો. આ અસર નીચે લખાયેલું પહેલું નાટક મણિલાલનું ‘કાન્તા’ છે. શિષ્ટ નાટ્યરુચિને સંતોષે એવું એ પહેલું

નાટક છે. એમાનુજ વસ્તુ મહિપતરામની વાર્તા 'વનરાજ ચાવડો' ઉપરથી લેવામાં આવ્યું છે. એમા સમર્પણ, સ્વામીસિદ્ધા અને દામ્પત્યપ્રેમની ભાવનાઓના રંગ કવિએ પૂર્યા છે. એ નાટક અભિનયક્ષ કરતા સુવાચ્ય છે એમા આકર્ષક કંવિતા છે. પણ એની વસ્તુગૂથણી શિથિલ છે, સંવાદ ઝાઝો આકર્ષક નથી છતાં સુરસેન અને કાન્તાના પાત્રલેખન સારી ગીને થયેલા છે. એની ભૂમિકામા પ્રકૃતિના છટાદાર વર્ણનો છે અને શૈલી પણ છટાદાર છે. એના સંવાદોમા જેમ ઝાઝી આકર્ષકતા નથી તેમ એમાં ખનતા ખનાવોમા પ્રતીતિકરતા નથી. આ નાટકની એ મોટી મર્યાદા છે. છતાં સાહિત્યકૃતિ તરીકે એ મૂલ્યવાન છે.

ગુજરાતી નાટકસાહિત્યના ઇતિહાસમા બીજું સીમાચિહ્ન ખનનારું નાટક રમણભાઈ નીલકંઠનું 'રાઈનો પર્વત' છે. સંસ્કૃત અને અંગ્રેજી નાટકોની માફક રમણભાઈએ આ નાટકમા ગદ્ય અને પદ્ય એ બંનેનો ઉપયોગ કર્યો છે. ભાવની ઉત્કટતાના પ્રસંગોએ પાત્રો પદ્યમા બોલે છે. અંગ્રેજી નાટકોમા ખાસ કરીને શેક્સપિયરના નાટકોમા આવતા પાત્રોના મનોમંથનોની માફક આ નાટકમા પણ રમણભાઈએ રાઈના મનોમંથનો દર્શાવ્યાં છે. જેમ 'હેમ્પ્ટ્રેટ'મા તેમ આ નાટકમા સૌથી વધારે મહત્ત્વનો સંઘર્ષ આત્મિક અથવા માનસિક છે. જલકાના પ્રબળ મતિવેગમા ઘસડાતો રાઈ એમાંથી બચવા સગીરથ પ્રયત્ન કરે છે. રાજ્યગાદીનો મોહ, નારીનું સૌન્દર્ય અને બીજી બાજુ સત્યપ્રિયતા અને નીતિપ્રિયતા વચ્ચે પસંદગી કરવાની ઘડીએ રાઈ ઘણા મોટા મનોમંથનોમાથી પસાર થાય છે. વળી આ નાટક કેવળ રંજનને ખાતર લખાયું નથી, પણ આ દુનિયામા મનુષ્યનો નહિ, પણ ઈશ્વરનો, ધર્મનો અને નીતિનો વિજય થાય છે તે દર્શાવવાને તેમજ નાટકના છેલ્લા બે અક્ટોમા સંસારસુધારાનો બોધ કરવાને એનું આયોજન થયું છે. એ દૃષ્ટિએ આ નાટક હેતુલક્ષી છે. વસ્તુની પસંદગી, તેમા લેખકે કરેલા

ફેરફારો, તેનો સાધેલો વિકાસ, ભેદી અને કૌતુક તત્ત્વોનો ઉપયોગ, રાઈની મહત્ત્વાકાંક્ષા, તેનાં મનોમંથનો, સંસ્કારી કલ્યાણકામ, સાવિત્રી, લીલાવતી, દુર્ગેશ, કમલા આદિનાં ભિંચાં પાત્રલેખનો, મર્માળા હાસ્યપ્રસંગો, અને ભિંચા કાવ્યત્વવાળા શ્લોકોની દૃષ્ટિએ આ નાટક યુગરાત્રી સાહિત્યમાં મહત્ત્વનું સ્થાન ધરાવે છે. એમાં વસ્તુસંકલનના અને આયોજનની પણ નવીનતા છે. નવા અને જૂના જમાનાનો મેળ બેસાડવાનો લેખકે એમાં પ્રયત્ન કર્યો છે. ‘ડ્રામેટિક આયર્ની’ જેવી અંગ્રેજી નાટકની ઠરામતો પણ રમણભાઈએ ઉપયોગમાં લીધી છે. ભાષા સાદી, સરળ અને પ્રૌઢીવાળી છતાં નાટ્યાત્મકતા વગરની છે. ચોક્કસ હેતુ માટે લખાયેલું આ નાટક ઉત્તમ સાહિત્યકૃતિ બને છે પણ રંગભૂમિ ઉપર રજૂ કરતાં એના આયોજનમાં રહેલી મુશ્કેલી ભાગ્યે જ એને સફળ બનવા દે. નાટકમાં રજૂ થયેલો પ્રશ્ન મૂળભૂત હોવા છતાં એવી સૂક્ષ્મતાવાળો છે કે જે ભાગ્યે જ મૂર્તતાથી નિરૂપી શકાય.

આ યુગનાં નાટકો અને મુનશીનાં નાટકોથી શરૂ થતા નવા યુગનાં નાટકોની બાજુ સીમારેખા હોય એવાં કવિ નાનાલાલનાં નાટકો છે. આ નાટકોનું સ્વરૂપ ભિન્ન પ્રકારનું છે અને કવિને પોતાને તેની બાજુ હોવાથી પોતાનાં નાટકોને તેઓ આંગલ કવિ શૈલીનાં ભાવનાપ્રધાન નાટકો જેવાં કહે છે. નાનાલાલ સ્વભાવે ભિર્મિપ્રધાન કવિ છે. એમને વર્તમાન યુગના ઐઠં આત્મલક્ષી કવિ તરીકે ઓળખાવવામાં આવ્યા છે. નાટક એ વસ્તુલક્ષી અને પરલક્ષી સાહિત્યસ્વરૂપ છે. સ્વાભાવિક રીતે જ પ્રધાનતયા આત્મલક્ષી અને પરલક્ષી સ્વરૂપને અજમાવવા બંધ ત્યારે એમને ધારી સફળતા ન મળે. નાટકના ખરા અર્થમાં નાનાલાલનાં નાટકો નાટકો નથી છતાં એનું વિશિષ્ટ કલાસ્વરૂપ છે. સામાન્ય નાટક વસ્તુલક્ષી હોય છે જ્યારે કવિનાં નાટકો ભાવનાલક્ષી હોવાથી એમાં પ્રધાન સ્થાને ભાવના આવે છે. સામાન્ય રીતે વસ્તુના વિકાસની સાથે નાટકની

ગતિ અને તેનું કાર્ય આગળ ચાલે પરંતુ નાનાલાલના નાટકોના કાર્ય અને ગતિ સાવનાના વિકાસ સાથે આગળ ચાલે છે. નાટકમાં કાર્ય અને તેની ત્વરિત તીવ્ર ગતિની અપેક્ષા રહે છે પરંતુ નાનાલાલના નાટકોમાં કાર્ય જેમ ઝાઝુ નથી તેમ જ્યાં એ છે ત્યાં એની ગતિ મંદ રહે છે અને તેથી રંગભૂમિ ઉપર એ સફળ થાય એમ નથી. નાટકમાં સંઘર્ષ આવવો જોઈએ અને તે વડે જ નાટકનું કાર્ય આગળ ધપે નાનાલાલના નાટકોમાં સંઘર્ષ કદી મૂર્તરૂપ લઈ વ્યક્ત થતો નથી. એ સંઘર્ષ ક્રેવળ ચોક્કસ સાવનાના પૂર્વપક્ષ અને ઉત્તરપક્ષ જેવી પાત્રોની દલીલોમાં જ પ્રતીત થાય છે. નાનાલાલે પોતાના નાટકો અપદ્ધાગધમાં ચોજ્યા હોવાથી પાત્રાનુસારી સ્વાભાવિક સંવાદરચના કવિ ચોજી શક્યા નથી. બધા જ પાત્રો, ચઢિયાતા અને ઊતરતા, એકસરખી વાણી બોલે છે અને જ્યાં કવિએ સભાન થઈ પાત્રાનુસારી ભાષા ચોજવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે ત્યાં તે કૃત્રિમ અને હાસ્યાસ્પદ બન્યો છે. ડૉ. ત. 'જ્યાં અને જ્યંત' માં પારધીની વાણી. નાટકના બીજા મહત્વના અંગ પાત્રાલેખનમાં પણ આ કવિને ઝાઝી સિદ્ધિ મળી નથી. એમના પાત્રો મૂર્તિમંત બની સ્વતંત્ર વ્યક્તિનો આકાર બનવાને બદલે કવિની પ્રિય સાવનાને ઉચ્ચારતા પૂતળા જેવા બને છે. અકોમાં પ્રવેશોનું બાહુલ્ય અને પ્રવેશોમાં કાર્યનો અભાવ, કેટલાંકમાં તે ક્રેવળ બે પાત્રોનો વાર્તાલાપ આ નાટકોની મોટી મર્યાદા બને છે. નાટકમાં રજૂ થતા સ્થળ અને કાળ એવા વાચ્ય છે કે વાસ્તવિક રંગભૂમિ ઉપર ભાગ્યે જ રજૂ કરી શકાય. વળી જ્યંત જેમ જ્યાંને ધનુષ્યમાં ભેરવી હિમાદ્રિના એક શૃંગ ઉપરથી બીજા શૃંગ ઉપર ભુસ્કો મારે છે તેમ વર્તમાન રંગભૂમિનો નટ ભાગ્યે જ કરી શકે. 'વિશ્વગીતા' જેવા નાટકમાં તે કવિએ વસ્તુની એકાગ્રતા પણ બળવી નથી છતાં તેમાંના કેટલાક પ્રવેશો સજવાય એવા છે.

દ્વંદ્વમાં નાનાલાલનાં નાટકો જેટલાં કાવ્યત્વવાળાં છે તેટલાં નાટ્યત્વ-
વાળાં નથી.

નવીન પ્રકારનાં નાટકોને આકાર આપવાનું માન શ્રી કનૈયાલાલ મુનશીને ફાળે જાય છે. નવલકથાકાર મુનશીની સજ્જત પ્રતિભા નાટકના ક્ષેત્રમાં વિચરવા લાગી ત્યારે એમની નવલકથાના અભ્યાસીઓને સહેજે લાગ્યું હશે કે મુનશી નાટ્યકાર તરીકે અવશ્ય સફળ થશે. નાટકના દેહબંધારણ માટેનાં આવશ્યક લક્ષણો એમની નવલ-
કથામાં પણ નજરે પડે છે. તેજસ્વી વ્યક્તિત્વવાળાં પાત્રો, વસ્તુપકડ, પ્રસંગોનું મૂર્ત આલેખન, ચોટયુક્ત અને છટાદાર સંવાદરચનાનાં તત્ત્વો એમની નવલકથામાં પણ મોટા પ્રમાણમાં મળી રહે છે. નાટક એ સૌથી વધુ મૂર્ત અને વસ્તુલક્ષી કલા હોવાથી આ બધાં તત્ત્વોને વ્યાપક રીતે વિકસાવવાનું અનુકૂળ વાહન મુનશીની પ્રતિભાએ શોધ્યું અને અપનાવ્યું.

એમણે જ્યારે નાટકો લખવાની શરૂઆત કરી ત્યારે આપણું નાટકલંકાણ ખૂબ જ નાનું હતું. નવલકથાની માફક નાટકોમાં મુનશીએ નવાં તત્ત્વો દાખલ કરી નાટકના દેહને નવું કલાસ્વરૂપ આપ્યું. નાટકના આવા કલાવિધાનને પુષ્ટિ આપે એવાં બળો પણ પરસાહિત્યના અભ્યાસથી આપણા સાહિત્યકારોના મનમાં ઉદ્ભવ્યાં હતાં. એક બાજુ યુરોપમાં ઈપ્સનનાં નાટકો સાહિત્યકારો અને વાચકોનું ધ્યાન ખેંચતાં હતાં અને પ્રશંસા પામતાં થયાં હતાં તે બીજી બાજુ ઇંગ્લેન્ડમાં શૌનાં નાટકો પોતાનાં નવાં લક્ષણો સહિત પ્રાસન્નિ પામ્યે જતાં હતાં. આપણા સાહિત્યકારોને યુરોપી નાટકોનાં કલાલક્ષણો ગમી ગયાં હતાં અને એ બધાંને શુજરાતી નાટકમાં અપનાવવાની એમને પ્રેરણા થઈ. આધુનિક નાટકો સળંગ ગદ્યમાં જ રચાયાં હતાં કારણ નાટક વાસ્તવિક જીવનની સમીપ જનારું સાહિત્યસ્વરૂપ હોઈ જીવનના વ્યવહારનું સ્વાભાવિક વાહન જ એને

અપનાવવું રહ્યું. મુનશીએ પોતાના નાટકો માટે ગદ્યને જ અપનાવ્યું અને પરંપરાગત નાટકોમાં આવતા ગીતોને પણ એમણે તિલાંજલિ આપી.

મુનશીના નાટકોમાં જીવનનું સાવનામય ચિત્ર અને સાથે વાસ્તવિક જીવનનું ચિત્ર પણ આવવા લાગ્યું. ‘રાઈનો પર્વત’ માં રમણસાઈ એ વાસ્તવિક પ્રશ્ન ચર્ચવાનો પ્રયત્ન કર્યો પણ તે વાસ્તવિક બનવાને બદલે સાવનામય જ રહ્યો. મુનશીએ પોતાના નાટકો માટે સામાજિક પ્રશ્ન લઈને વસ્તુનિરૂપણ કર્યું એથી એમના નાટકો પ્રશ્નપ્રધાન નાટકો જેવા બન્યા. સામાજિક પ્રશ્ન નાટકમાં નિરૂપણ કરવાનું હોવાથી સામાજિક જીવનના ચિત્રો, એની વિશેષતા તેમજ મર્યાદા સહિત એમણે આપ્યા. આનું પ્રતિબિંબ એમના પાત્રલેખનમાં પણ પશ્ચાત્ત વિવિધ સાવેને નિરૂપતા માનવતાવાળા અને વિશિષ્ટ વ્યક્તિત્વ ધરાવતા પાત્રો એમણે પોતાના નાટકોમાં રજૂ કર્યાં. વળી આ પાત્રલેખનમાં માનસશાસ્ત્રની દૃષ્ટિએ પૃથક્કરણ કરી મનુષ્ય જીવનમાં રહેલી વિશિષ્ટતા અને નબળાઈ દર્શાવ્યા. સંઘર્ષણની બાબતમાં પણ મુનશીએ નવું પ્રસ્થાન કર્યું. અત્યાર સુધી સંઘર્ષ જે બાહ્ય હતો તેને આંતરિક બનાવી મનુષ્યની જે વૃત્તિઓ વચ્ચે લાવી નિરૂપ્યા. સ્વગતોદ્ધિત જેવી પુરાણી કરાતને એમણે છોડી દીધી. મુનશીએ નાટકોના અંતની જુદા જુદા પ્રવેશોમાં વહેંચણી પણ એકાદ જે નાટકો સિવાય તજી દીધી છે. એ પણ એક નવી યુરોપી પદ્ધતિ છે. નાટકની રજૂઆત માટે અત્યારના નાટકોમાં ઘણું લાણું સૂચન આપવામાં આવે છે અને પાત્ર માટે પણ એવું લાણું વર્ણન આપવામાં આવે છે. મુનશીએ પોતાના નાટકોમાં રંગભૂમિની સજ્જવટ માટે તેમજ પાત્રોની રજૂઆત માટે સૂચનાઓ આપી છે પણ તે ખીલ નાટકોમાં હોય છે તેનાથી ઓછી.

વસ્તુની દૃષ્ટિએ એમના નાટકો સામાજિક અને પૌરાણિક એવા બે વિભાગોમાં વહેંચાઈ બંધ છે. સામાજિક નાટકોમાંનું

વસ્તુ સમાજજીવનને લગતું છે જ્યારે પૌરાણિક નાટકોનું વસ્તુ પ્રાચીન છે. સામાજિક નાટકો સુખાન્ત છે જ્યારે પૌરાણિક નાટકોમાંનાં 'તર્પણ' જેવાં કેટલાંક કડુણાન્ત પણ છે. ખન્નેની નિરૂપણ-રીતોમાં પણ ભેદ છે. એકનું વાતાવરણ હળવું છે તે ખીજનું ગંભીર. પૌરાણિક નાટકોમાં લેખકે જીવનના ગંભીર પ્રશ્નોને ગૌરવથી ચર્ચ્યા છે જ્યારે સામાજિક નાટકોમાં સામાજિક પ્રશ્નોની ઠેકડી ઉડાડી છે. પૌરાણિક નાટકોના વસ્તુનો ઉપયોગ એમણે આદર્શરંગી લાવનાને માટે કર્યો છે જ્યારે સામાજિક નાટકોમાં વસ્તુનો ઉપયોગ વિડંબનને માટે. એકની ભાષા ગૌરવવાળી છે ખીજની હળવી અને જિતરતી કાટિની. પોતાની શક્તિનાં એ પાસાં દર્શાવવાને જ જાણે લેખકે આવા ભેદ પાડ્યા હોય એમ લાગે છે.

સામાજિક નાટકોમાં આપણા સમાજજીવનને મૂંઝવતા પ્રશ્નોનું સંભાવી નિરૂપણ નથી. એમાં જીવનના હૂબહૂ ચિત્રની યથાર્થ રજૂઆત પણ નથી. આ નાટકોમાં તે એના લેખકે જીવનના પ્રશ્નોને લઈને એનું એવું તે વિડંબન કર્યું છે, એમાં અતિશયોક્તિના એવા ઘેરા રંગો પૂરી દીધા છે કે એ ખધાં નાટકો ફારસ જેવાં બની ગયાં છે. વળી સમાજજીવનના પ્રશ્નો તત્કાલીન નથી પણ પરંપરાથી ચાલતા આવેલા છે. ક્રોધમય ભાર્યાનો દબાયેલો પતિ, ખોટી પ્રતિજ્ઞાના મોહમાં તણાતા અક્લ વિનાના માણસો, પૈસાને ભેરે યુવાન કન્યાને પરણતો વૃદ્ધ વગેરે પ્રશ્નો કેવળ આધુનિક નહિ ગણાય. આવા પ્રશ્નોની તે આપણા ભવાયાઓએ પણ ઠેકડી ઉડાવી છે. એ અલુઘડ અને અશ્લીલ ભાષામાં હતી અહીં કલાત્મક આયોજન દ્વારા અને સ્વચ્છ સલામાં એની એ જ વસ્તુ નવા લેખાસમાં રજૂ થઈ છે. મુનશીનાં નાટકોમાં વિદૂષક નાયક બનીને આવે છે. પ્રસંગ ઉપર એમનું ધ્યાન વધારે હોવાથી પ્રશ્ન અટવાતો રહે છે. આ નાટકો પ્રહસન સ્વરૂપનાં જ છે.

વિશ્વસાહિત્યમા પ્રાચીન વસ્તુને નવસર્જિત કરવાના પ્રયત્નો થયા છે. પ્રાચીન પાત્રો અને પ્રસંગોને નવીન દષ્ટિએ નિરૂપી લાવના અને મૂલ્યના નવા અર્થઘટન કરવાના પ્રયત્ન થયા છે. પૌરાણિક નાટકોમા મુનશી પ્રાચીન પ્રસંગો અને પાત્રો દ્વારા પોતાના અંતરની લાવનાને મૂલ્યે કરવા પ્રેરાયા છે. પોતાના યુગને યોગ્ય એવા આદર્શો રજૂ કર્યા છે આથી એમની કલ્પનાને ઘણું નવું સર્જન પડ્યું છે, નવીનતા અને પ્રાચીનતાનો મેળ એસાડવો પડ્યો છે, એમના નાટકોમા વસ્તુઆયોજનની નવીનતાને કારણે અભિનયક્ષમતા પુષ્કળ પ્રમાણમાં આવી છે.

મુનશી પછી અર્વાચીન નાટકને નવું રૂપ આપવામાં મહત્વનો ફાળો ચંદ્રવદન મહેતાનો છે. શ્રી મહેતા પોતે જ સારા અભિનેતા હોવાથી રંગભૂમિની સમજ એમનામા પૂરતા પ્રમાણમા છે અને તે સમજે એમના નાટકોને અભિનયક્ષમ બનાવવામા મદદ કરી છે. એમનું ‘આગગાડી’ નાટક એ બીજું શકવર્તી નાટક છે. ‘લલિતા-દુઃખદર્શક’ માં સમાજજીવનની ઠરુણતાનો પ્રશ્ન રજૂ થયો છે તો ‘આગગાડી’ માં ઔદ્યોગિક જીવનની ઠરુણતાનો પ્રશ્ન રજૂ થયો છે. શ્રી. મહેતાને જે ક્ષેત્રનો નિકટનો પરિચય હતો તે ક્ષેત્રને લગતા પ્રશ્નનું નિરૂપણ એમણે આ નાટકમા કર્યું છે. અલબત્ત એ નાટકને પણ કેટલીક મર્યાદાઓ તો છે જ છતાં નાટકના ક્ષેત્રમા નવું વસ્તુ નવી રીતે લાવવામા એ સફળ થયું છે. શ્રી. ચંદ્રવદન મહેતાએ પોતાના બીજા નાટકોમા અનેકાનેક પ્રયોગો અને અખતરાઓ કર્યા છે. આ બધા પ્રયોગોને એકસરખી સફળતા મળી નથી. એમાંના કેટલાક કઠંગા અને ફિલ્ષ્ટ હોઈ યુજરાતી રંગભૂમિ ઉપર સફળ થઈ શક્યા નથી. એમનામા નાટ્યાત્મક પરિસ્થિતિ, રંગભૂમિ અને અભિનેતા જેવા નાટકના ત્રણે આવશ્યક અંગો વિશેની સાચી અને ભંડી સમજ હોવા છતાં પ્રયોગપ્રિયતાને કારણે ‘આગગાડી’ સિવાય બીજું ચિરંજીવ નાટક એ આપી શક્યા નહિ. છતાં જે જે

નાટકો એમણે સર્જ્યા છે તેમાં અભિનયક્ષમતાનો હેતુ દર્શિત સમક્ષ રાખી એમણે વસ્તુવિધાન, કાર્યવેગ અને સંવાદરચના કરી છે. વળી નાટકના સ્વરૂપ વિશે અને નાટકવર વિશે પણ ઉપયોગી સમજ રજૂ કરી છે. આધુનિક નાટકને ગતિ આપવામાં એમનો પ્રત્યક્ષ અને પરોક્ષ ફાળો છે. ખરી રીતે તો જ્યારે આપણે આપણા નાટકસાહિત્ય ઉપર નજર કરીએ છીએ ત્યારે નાટકની અને રંગભૂમિની સમજવાળા અને તેને અનુરૂપ વસ્તુ અને પરિસ્થિતિ સર્જનારા એ જ નાટકકારો નજરે પડે છે. એક મુનશી અને બીજા ચંદ્રવદન મહેતા.

આધુનિક રંગભૂમિ :

છેલ્લા એ દાયકાઓના નાટક સાહિત્યનો ઇતિહાસ જુદો છે. એક બાજુ શિક્ષિત વર્ગની ઉપેક્ષાને કારણે અને બીજી બાજુ સિનેમાના આક્રમણને કારણે મૃતઃપ્રાય બનેલી ગુજરાતી રંગભૂમિ છેલ્લાં પંદરેક વર્ષથી સજીવન થઈ પગભેર થવાનો પ્રયત્ન કરી રહી છે. શાળાકોલેજોનાં સંમેલનોમાં લજવવાને માટે નાટકોની યોજાઓ અને જે મળ્યાં તે નાટકો સારી રીતે લજવ્યાની પરિસ્થિતિમાંથી ગુજરાતનાં લગભગ બધાં જ મુખ્ય શહેરોમાં કલામંડળો બેસાં થયાં છે અને અવારનવાર નાટકોના પ્રયોગો કરતાં રહ્યાં છે. બીજી બાજુ સ્વાતંત્ર્યપ્રાપ્તિ પછી દેશની અને રાજ્યની સરકારોએ સાહિત્ય અને કલાને ઉત્તેજન આપવાના શુભ પ્રયત્નો કર્યા છે. યુનિવર્સિટી-ઓએ પણ નાટકનો ફક્તિસરનો અભ્યાસક્રમ દાખલ કર્યો છે અને નાટકની તાલીમ આપવા શિબિરો પણ યોજાય છે એમાં રંગઉપવેશની રચના, નાટ્યલેખનની સ્પર્ધાઓ, નાટ્યમહેત્સવો નાટકને ગતિ આપવામાં મુખ્ય છે.

આ બધાને કારણે ગુજરાતમાં અવેતન રંગભૂમિ એક સંસ્થારૂપે ઉદ્ભવી છે હજી ગઈકાલ સુધી નાટકો બેવા જવામાં નાનમ અનુભવતા ગુજરાતના ઉપલા થરના સંસ્કારી લોકો નાટક હોંશ અને

ઉમંગથી કેવળ બેવા જ નથી જતાં પણ તેમના પુત્રપુત્રીઓને પણ ઉમંગથી રંગભૂમિ ઉપર નાટકમાં ભાગ લેવા પણ મોકલે છે અને તેમની સિદ્ધિનું ગૌરવ લે છે. ગુજરાતી પ્રજાના માનસમાં છેલ્લા દેઠ દાયકામાં આવેલું આ પરિવર્તન નાનું સૂતું નથી. પરંતુ આની સાથે ગુજરાતની એકવારની પ્રખર ધંધાદારી રંગભૂમિ મૃતઃપ્રાય ખની ચૂકી છે અને તેના સમાન્તરે નહિ પણ તેને સ્થાને અવેતનને નામે ઓળખાતી આ રંગભૂમિ આવી છે. રંગઉપવનોમાં નાટકોએ પ્રજામાં સારો ઉત્સાહ જગાવ્યો છે અને તે સાથે નાટકની કલાત્મકતાની ઉચ્ચાવચતા માટે સલાનતા પણ જગાડી છે નાટ્યમહોત્સવોમાં ભજવાતા નાટકોને અપાતા ઈનામોની વર્તમાનપત્રોમાં થતી ચર્ચાઓ, શેરીઓમાં અને જુદી જુદી સંસ્થાઓના મિલનોમાં એ વિશે ઉચ્ચારાતા અભિપ્રાયો એનો સરસ પુરાવો છે. વળી સંસ્કારી વર્ગની વ્યક્તિઓએ નાટકમાં દાખલેલા ઉત્સાહને કારણે પુરાણ નાટકોની પ્રાપ્તિ જતી રહી છે. એમાં ઉચ્ચારાતી વાણીમાં સુઘડતા અને સંસ્કાર આપ્યા છે અને એની રજૂઆતમાં કલાત્મકતા આવી છે. વળી કેટલેક સ્થળે અધ્યાપકો આ મંડળો સાથે બેઠાયા છે અને તેમની સાથે ગુજરાતી નાટકમાં તેમના અભ્યાસની દૃષ્ટિ સાથે નવી સૂઝ અને નવું રહસ્ય તેમજ રજૂઆતની નવીનતા પણ આવ્યા છે. છેલ્લા દસેક વર્ષમાં આ રંગભૂમિ ઉપર સારા નટો, નટીઓ, સારા દિગ્દર્શકો અને સારા અને સમભાવી પ્રેક્ષકો ગુજરાતના નવીન નાટકને મળ્યા છે

પરંતુ એ બધામાં ગુજરાતને હજી સુધી ગૌરવવંતું નાટક મળ્યું નથી એનો ખેદ રહી જાય છે. ગુજરાતનું જેટલું કવિતા-સાહિત્ય, નવલકથા કે નવલિકાસાહિત્ય ખીલ્યું છે તેટલું નાટક-સાહિત્ય ખીલ્યું નથી. નાટકસાહિત્ય પ્રતિભાશાળો સર્જક વિના ખીલી પણ ક્યાથી શકે ! ગોવર્ધનરામ, મુનશી ને દર્શક જેમ ગુજરાતી નવલકથાને મળ્યા અથવા 'ધૂમકેતુ', પત્તાલાલ, મડિયા,

ગુજરાતી નવલિકાને મળ્યા તેમ ગુજરાતી નાટકને એવો પ્રતિભાથી શોભતો સાહિત્યનો સર્જક મળ્યો નથી, જેમ જેમ વધારે ને વધારે કલાકેન્દ્રો જિલ્લા થતાં ગયાં, જેમ જેમ વધારે શાળાકોલેએમાં નાટકોના પ્રયોગોના પ્રસંગો આવતા ગયા તેમ તેમ નાટકની માંગ વધતી ગઈ અને એ માંગને પૂરી પાડવા આપણા સાહિત્યકારોનું ધ્યાન પરદેશી અને પરપ્રાન્તીય નાટકસાહિત્ય તરફ દોઢ્યું. તૈયાર માલને લાવવા કેણુ ન લલચાય ? પરિણામે ગુજરાતી નાટકસાહિત્ય અનુવંદો અને રૂપાંતરોથી જિલરાઈ જઈયું. એમાં અંગ્રેજી, ફ્રેંચ, મરાઠી, ખંગાળી અને હિંદી એમ બધી જ ભાષાઓમાંથી નાટકો આગ્યાં. જેમને રૂપાંતરો નહોતાં આવડતાં તે પણ રૂપાંતરો કરવા લલચાયાં. સ્પર્ધાઓમાં પણ મૌલિક ગુજરાતી નાટકને બદલે રૂપાંતરો રજૂ થવા લાગ્યાં અને સ્થાનિક પ્રયોગોમાં પણ તેમ બન્યું. ગુજરાતી નાટકસાહિત્યની શેરીઓ ગુજરાતી સ્વાંગમાં આવેલા આ પરદેશીઓથી જિલરાઈ જઈ. એને પરિણામે નાટકની રજૂઆતને જેટલું પ્રોત્સાહન મળ્યું તેટલું મૌલિક સર્જનને મળ્યું નહિ. મૌલિક ગુજરાતી નાટકો પણ રચાયાં છે પણ પ્રમાણમાં થોડાં અને ગુણવત્તામાં આપણી એ ક્ષેત્રની અન્ય દિશાઓની સિદ્ધિની સરખામણીમાં મોળાં. નાટકકારો તો ઘણા મળ્યા, આપણા સમાજજીવનના પ્રશ્નો પણ તેમણે ચર્ચ્યા પણ તેમાં સાચી શક્તિનો તણખો ક્યાંક જ દેખાયો.

હવેનાં નાટકો કેવળ ભજવાતાં જ નથી પણ છપાય પણ છે અને તેની સમીક્ષા પણ થાય છે. આ સમીક્ષા એ રીતે થાય છે. એક તો વર્તમાનપત્રોમાં સાહિત્યની દૃષ્ટિએ તેની સમીક્ષા થાય છે અને પછી જ્યારે તે રંગભૂમિ ઉપર રજૂ થાય છે ત્યારે લોકમુખે અને વર્તમાનપત્રોમાં. એને પરિણામે નાટકકારને મૌલિક નાટકો સર્જવાની પ્રેરણા મળવી બેઈએ. હવે એની સ્થિતિ જૂની કંપનીઓમાં પગારે કામ કરતા પરાધીન કેવિ જેવી રહી નથી. વળી આજે પુસ્તકરૂપે એ નાટકો વેચાય છે તેમાંથી, અને એના જે પ્રયોગો

થાય છે તેમાથી એને સારી કમાણી પણ મળે છે. એટલે એને માટે આજની પરિસ્થિતિ વધારે અનુકૂળ છે. વળી આપણી જૂની ગંગા-ભૂમિ ઉપર ઘણા નાટકો લખાયા છે એ નાટકો પ્રસિદ્ધ થઈ શક્યા નથી પણ ક્યાંક જળવાઈ ગયા છે તો એ નાટકોને પણ નવીન દલાદિષ્ટિએ પિયારી જઈ, ઘટતા ફેરફારો કરી રંગભૂમિ ઉપર લાવવામાં આવે તો આપણા નાટકસાહિત્યનું ભંડોળ ઘણું વધી જાય. આપણા ‘લલિતાદુ.ખદર્શક’ કે ‘મિથ્યાભિમાન’ જેવા નાટકોમાં પણ સુધારાવધારા કરી ભજવવાનો પ્રયત્ન કરી શકાય અને ઘણા નાટકો લખાય છે પણ તેમાં મુખ્યત્વે તો લોકરુચિને ડેળવવા કરતાં તેને સંતોષવાનો પ્રયત્ન જ થતો જોવામાં આવે છે. સામાજિક જીવનના હજી ઘણા કોણડાઓ અણભૂત પડ્યા છે, અત્યાચારો અને જીવનનો વિસંવાદ પણ હજી તીવ્ર છે અને તેમાથી અને સમાજના ઘણા એવા કુર્ગિવાએમાથી નાટકકાગને સારું વસ્તુ મળી શકે એમ છે.

‘લલિતાદુ.ખદર્શક’ જેવી ખીલ દુરુણાન્ત વૃત્તિ કયા ? આજે તો નાટક ભજવવું તો હસાવે એવું જ નાટક ભજવવું એવો આશ્રય લેવાય છે. એનું જ નાટક મક્કળ થાય એવો ચંદ બધાઈ ગયો છે. આ ચંદ શાળાકોલેજોના મડળો જ સેવતા હોય તો જુદી વાત પણ નાટકના ક્ષેત્રમાં જેની પાસે નવીન પ્રયોગોની અપેક્ષા ગળીએ એવા કનામંડળો પણ એવે છે. પરિણામે નાટકની ગતિ જીંદગી જવાને બદલે ગોળાકાગમાં જાય છે. નાટકકાગનું મધ્ય કેવળ લોકરુચિને સંતોષવાનું જ નથી પણ તેને સન્નિવેશન, ઘડવાનું અને ડેળવવાનું પણ છે. એ દૃષ્ટિ વ્યાનમાં રાખીને જ એણે પોતાના નાટકો લખના બોઈએ નિશાળ પ્રેક્ષક સમુદાય સમક્ષ નાટકના અવનવા પ્રયોગો શક્ય નથી એટલે પણ નાટકની જૂઠાતમાં મધિયારપણું આવી ગયું છે. અભિનય, જૂઠાત અને વિવિધ રાસીવાળા નાટકોના અખતગઓ બે કાગળ નાવશે તો જ આપ

નાટકો વિકાસ સાધી શકશે. લોકોને આ જ ગમે છે માટે તે જ આપતું એ ભાવના તો જવી જ બેઈએ. એને પરિણામે તો અમુક પાત્રો અને અમુક પ્રસંગોના આકલન (Permutation-Combination) વાળાં નાટકો પણ એકાદ લેખકને હાથે રચાયાં છે તો વળી કેટલાંક જૂનાં નાટકોનાં સ્થૂળ પ્રહસનોની યાદ તાજ કરાવે એવાં નાટકો પણ નાટકની દુનિયામાં આવી ચઢે છે. ગુજરાતી સમાજજીવનમાં જ્યારે નાટક પ્રતિષ્ઠા પામતું બય છે ત્યારે એણે આવા સસ્તા માલથી સાવધ રહેવું બેઈએ.

વળી અવેતનસવેતન રંગભૂમિ વચ્ચે ભ્રમો કરવામાં આવેલો ભેદ જટિલ કૃત્રિમ છે તેટલોજ નાટકની પ્રગતિ માટે હાનિકારક છે. અવેતન કહેવાતી રંગભૂમિ ઉપર કામ કરતાં નટનટીએને માસિક વેતન નથી આપવામાં આવતું એટલું જ નહીં પણ નાટકની રજૂઆત પાછળ, ચાહપાણીના ખર્ચ પાછળ, વાહનોની પાછળ ઘણા પૈસા ખર્ચાય છે. વળી નાટકમાં કામ કરતાં નટનટીએને વેતન ન મળતું હોવાથી અને તેથી ડાયરેક્ટરનો તેમના પર કાબૂ ન હોવાથી તેમનામાં શિસ્તનો પણ અભાવ હોય છે. સમયસર રિહર્સલ્સ માટે હાજર ન થવું, ખુશામત કરાવવી વ. જવાં અપલક્ષણો પણ નજરે પડે છે. એના કરતાં તો આ કલાકારોને વેતન અથવા પુરસ્કાર આપી એમની પાસે વ્યવસ્થિત કામ કરાવવું વધારે યોગ્ય છે. બીજી બાજુ ધંધાધારી રંગભૂમિના કલાકારો આજે દુર્લભ ભોગવે છે. તેમનામાં અભિનયની સ્વાભાવિક આવડત અને શક્તિ રહેલાં છે, તેમને પણ ખહાર આવવાની તક આપી નવી રંગભૂમિને અનુરૂપ તાલીમ આપી જો નાટકમાં ઉતારવામાં આવે તો તેમને મદદ પણ થાય અને નાટકની રજૂઆતમાં પ્રગતિ પણ થાય. આ ધંધાધારી નટો લઘુતાગ્રન્થિથી પીડાય છે અને સહજ સિદ્ધિ મળતાં અવેતન કલાકાર શ્રેષ્ઠતાની ગ્રંથિથી પીડાય છે. આ પણ એક ભયસ્થાન છે. નાટકના ક્ષેત્રમાં હવે કોઈ સવેતન નથી, કોઈ અવેતન

નથી. સવેતનઅવેતનના ભેદો જ્યારે દૂર થશે, ખન્ને વચ્ચે જે એક પ્રકારના વૈમનસ્ય જેવું આવી ગયું છે તે જેટલું વહેલું દૂર થશે તેટલું રંગભૂમિનું હિત વહેલું સધાશે. રંગભૂમિ એક સંસ્કૃતિની સંસ્થા છે અને હવે તેનું મહત્ત્વ જ્યારે પિછાનાય છે ત્યારે એણે આંતરિક બળ કેળવવું જોઈએ. વળી નટનટીએને તાલીમ મળે, નવા નવા પ્રયોગો કરવાની પ્રેરણા મળે એ માટે તાલીમવર્ગો પણ ખાનગી પાયા ઉપર શાળા અથવા કોલેજોમાં અથવા કલામંડળો તરફથી ખોલાવા જોઈએ. આવી શાળાઓમાં જૂના અને નવા નટનટીને તાલીમ મેળવવાની જો તક મળશે તો પણ નાટકને ઘણું ફાયદો થશે. સબવટ, વેશભૂષા વગેરેમાં સાદાઈ છતાં કલાત્મકતા લાવવાની પણ અહીં તાલીમ આપી શકાય. નાટકમાં સંવાદો નો ખોલાય છે અને સારી રીતે પણ ખોલાય છે છતાં શબ્દો ઉપર યોગ્ય ભાર મૂકી વાક્યો ઉચ્ચારનારું આપણી રંગભૂમિ ઉપર ઘણું ઓછું છે. વળી પ્રેક્ષકની કલ્પનાને કામ કરવાની તક આપવા કરતા વાસ્તવવાદના વધારે પડતા આગ્રહીઓ રંગભૂમિને નાનીમોટી અનેક વસ્તુથી એવી રીતે છાઈ દે છે કે તેમાં અસિનય પછિતમાં પડી જાય છે. પણ અસિનય એ જ નાટકનું મુખ્ય અંગ છે. સાદામાં સાદી રંગભૂમિ ઉપર ‘મિથ્યાસિમાન’ જેવું નાટક અસિનયથી મૂર્ત થયું છે. રંગભૂમિની વધારે પડતી સબવટ અસિનયમાં બાધાકેપ બને છે. એમાંથી એક બીજું લક્ષણ પરિણમ્યું છે અને તે હવે રૂઢ થઈ ગયું છે અને તે એ કે આપણા મોટા ભાગના નાટકોમાં ઉદ્ઘાટન કર્નિયર સાફ કરતા નોકરથી જ થાય અને એ નોકર વિદૂષકનું કામ કરે. મુનશીના સામાજિક નાટકોમાં વિદૂષક નાયક રૂપે આવ્યો, અત્યારના નાટકોમાં એ નોકરરૂપે પ્રવેશે છે.

અત્યારની રંગભૂમિને બીજી સાવધાની સિનેમાના આક્રમણ સામે રાખવાની છે. જૂના સમયમાં રંગભૂમિ અને સિનેમાની સ્પર્ધામાં રંગભૂમિ હારી ગઈ અને સિનેમા લોકપ્રિય થયું. હવે

ભૂમિકા :

માનવ સમાજમા જે કાળે જ્ઞાનનો પ્રાદુર્ભાવ થયો તે કાળથી જ કોઈને કોઈ પ્રકારની વાર્તા કહેવામા અને વાર્તા સાલણવામા મનુષ્યને રસ પડતો રહ્યો છે. આપણા સાહિત્ય અને વિશ્વના સાહિત્ય ઉપર નજર ફેંકતા જ આ હકીકતની પ્રતીતિ થશે. આપણા લોક-જીવનમા પણ પરંપરાગત ચાલતી આવેલી વાર્તાઓના કથનશ્રાવણે ઘણા અગત્યનો ભાગ ભજવ્યો છે. અને એમા નોંધવાની હકીકત તો એ છે કે જેમ જેમ જ્ઞાનના અનેક શાખાઓનો વિકાસ થયો છે તેમ તેમ આ વાર્તાસાહિત્યમા પણ મનુષ્યની વૃત્તિને રસ પડતો રહ્યો છે અને એ વાર્તાએ એક સતત અને આગવું સ્વરૂપ ધારણ કર્યું છે. વાર્તાની વિવિધરંગી કથનકલા અને વસ્તુ દરેક વિચારશીલ મનુષ્યના ચિત્તને પકડી લે છે. વાર્તાની આટલી વ્યાપક અસર થવાનું મુખ્ય કારણ એ છે કે એ સંપૂર્ણ માનવીય, મૂર્ત, વ્યવહારુ, અંગત અને સમભાવી વસ્તુને અસિધ્ધ કરતું સ્વરૂપ છે.

સાદામા સાદા અને સામાન્યમા સામાન્ય વાર્તાના આકાર-માથી ધીરેધીરે વધારે સંકુલ અને વિશિષ્ટ પ્રકારના આકારો જન્મતા ગયા છે. ઇતિહાસ, જીવનકથા, કાવ્ય, નાટક અને ગદ્યવાર્તા જેવા સાહિત્યરૂપોમા ગદ્યવાર્તા વધારે અનુનેય અને વિશાળ ફલક ઉપર ચોંટનારી સાહિત્યકલા છે. આ ગદ્યવાર્તાએ એના લખાણ અને દ્રઢકાણના માપને આધારે વિવિધ સ્વરૂપો ધારણ કર્યા છે. એમા નવલકથા અને નવલિકા એ બે વાર્તાના મુખ્ય સ્વરૂપો છે. અત્યાર

ભૂમિકા :

માનવ સમાજમાં જે કાળે જ્ઞાનનો પ્રાદુર્ભાવ થયો તે કાળથી જ કોઈને કોઈ પ્રકારની વાર્તા કહેવામાં અને વાર્તા સાલણવામાં મનુષ્યને રસ પડતો રહ્યો છે. આપણા સાહિત્ય અને વિશ્વના સાહિત્ય ઉપર નજર ફેંકતા જ આ હકીકતની પ્રતીતિ થશે. આપણા લોક-જીવનમાં પણ પરંપરાથી ચાલતી આવેલી વાર્તાઓના કથનશ્રવણે ઘણા અગત્યનો ભાગ ભજવ્યો છે. અને એમાં નોંધવાની હકીકત તો એ છે કે જેમ જેમ જ્ઞાનની અનેક શાખાઓનો વિકાસ થયો છે તેમ તેમ આ વાર્તાસાહિત્યમાં પણ મનુષ્યની વૃત્તિને રસ પડતો રહ્યો છે અને એ વાર્તાએ એક સ્વતંત્ર અને આગવું સ્વરૂપ ધારણ કર્યું છે. વાર્તાની વિવિધરંગી કથનકલા અને વસ્તુ દરેક વિચારશીલ મનુષ્યના ચિત્તને પકડી લે છે. વાર્તાની આટલી વ્યાપક અસર ધરાવતું મુખ્ય કારણ એ છે કે એ સંપૂર્ણ માનવીય, મૂર્ત, વ્યવહારુ, અગત્ય અને સમભાવી વસ્તુને અસિદ્ધ કરતું સ્વરૂપ છે.

સાદામાં સાદા અને સામાન્યમાં સામાન્ય વાર્તાના આકાર-માથી ધીરેધીરે વધારે સંકુલ અને વિશિષ્ટ પ્રકારના આકારો જન્મતા ગયા છે. ઇતિહાસ, જીવનકથા, કાવ્ય, નાટક અને ગદ્યવાર્તા જેવા સાહિત્યરૂપોમાં ગદ્યવાર્તા વધારે અનુનેય અને વિશાળ ફલક ઉપર યોજનારી સાહિત્યકલા છે. આ ગદ્યવાર્તાએ એના લખાણ અને દૂંકાણના માપને આધારે વિવિધ સ્વરૂપો ધારણ કર્યાં છે. એમાં નવલકથા અને નવલિકા એ બે વાર્તાનાં મુખ્ય સ્વરૂપો છે. અત્યાં

સુધી વાર્તાના શીર્ષક હેઠળ બધા જ પ્રકારની વાર્તાઓનો સમાવેશ કરવામાં આવતો હતો. એમાં લોકવાર્તાઓ, મધ્યકાલીન પદ્યવાર્તાઓ, દુયકાઓ, લાંબી વાર્તાઓ અને દૂંડી વાર્તાઓ એમ બધી જ વાર્તાઓ સમાઈ જતી. પણ ઓગણીસમી સદીના આરંભમાં નવલકથાનું કક્ષેવર ઘડાતું થયું અને બધી વાર્તાઓમાંથી નવલકથાને છૂટી પાડવામાં આવી. વીસમી સદીના આરંભમાં દૂંડીવાર્તાનું સ્વરૂપ નક્કી થયું અને તેને છૂટી પાડવામાં આવી. આમ આપણને નવલકથા અને દૂંડીવાર્તા અથવા નવલિકા એમ બે પ્રકારના નવાં સ્વરૂપો વાર્તાસાહિત્યમાં પ્રાપ્ત થયા.

અઢારમી ઓગણીસમી સદીમાં નવલકથાઓ પુષ્કળ પ્રમાણમાં સર્જાતી ગઈ પણ એ બધી નવલકથાઓમાંથી જોવાર્ધનરામની ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ કે મુનશીની કેટલીક નવલકથાઓ અથવા તે રમણલાલની નવલકથાઓ (‘દિવ્યચક્ષુ’) જેવી નવલકથાઓ બહુ થોડી જ હતી. કોઈ વિશિષ્ટ સ્વરૂપની નવલકથાને અભાવે કે પછી એવા બીજા કોઈ કારણથી લોકોનો રસ નવલકથામાંથી ઓસરી ગયો અને દૂંડીવાર્તાના વાચનમાં કેન્દ્રિત થયો. કારણ દૂંડીવાર્તા થોડા સમય ઉપર જ વિશિષ્ટ સ્વરૂપ લઈને જન્મેલી કલા છે અને એ રીતે સ્વીકારાતી થઈ છે. કેટલાક વિવેચકો નવલિકાનો ઉદ્ભવ અને એની લોકપ્રિયતા વર્તમાન યુગની ઝડપને આભારી છે એમ જણાવે છે. ઝડપી યુગમાં લોકોમાં લાંબી વાર્તા વાંચવાની ધીરજ ન હોવાથી દૂંડીવાર્તા વધારે લોકપ્રિય થઈ છે એમ એમનું કહેવું છે. પણ આ મત બરાબર નથી. ઘણીવાર એમ પણ જણાવવામાં આવે છે કે જ્યારે આપણા સારા લેખકો નવલિકા ઉપર યોગ્યતા હાથ અજમાવશે ત્યારે નવલિકા નવલકથા કરતાં વધારે લોકપ્રિય થશે એટલું જ નહિ પણ નવલકથાનું સ્થાન પણ એ લઈ લેશે. પરંતુ આવાં સૂચનો અસ્થાને ગણાય કારણ જેમ જેમ નવલિકા ઓક્કસ આકાર ધારણ કરતી જાય છે તેમ તેમ એનું ધ્યેય નવલકથા કરતાં જુદું બનેલું

જાય છે અને ખીજી ઘણી રીતે એ નવલકથા કરતા જુદી પડતી જાય છે. સારી નવલકથાને નવલિકાને લીધે સહન કરવું પડશે એમ માનવું જોઈએ છે કારણ જન્મેના ક્ષેત્રો એકબીજાથી ભિન્ન છે. આથી જન્મેની એકબીજા સાથે સરખામણી કરવી પણ અનુચિત છે. જન્મેના પોતપોતાના વિશિષ્ટ પ્રયોજનો છે અને વાચકનો દૂકી-વાર્તામાં વધતો જતો રસ નવલકથાના આસ્વાદમાંથી ભિન્ન જશે એમ ધારવું પણ જોઈએ છે. દૂકીવાર્તામાં જીવનનો અર્ક સમાયેલો છે. જ્યારે નવલકથામાં જીવન બહુઅંગી બનીને આવે છે એટલે દૂકી-વાર્તાનું જ વધારે પડતું વાચન સવેદનોની અરુચિ જન્માવે છે.

ઉદ્ભવ :

આમ તો દૂકીવાર્તા બહુ પુરાણી છે. સ્વ. રામનારાયણ પાઠક દૂકીવાર્તાનાં મૂળ દુચકામાં જુએ છે અને એ દષ્ટિએ દૂકીવાર્તા તો નવલકથા કરતા પણ પુરાણી ઠરે છે. ‘હિતોપદેશ’ અને ‘પંચતંત્ર’માં આવેલી વાર્તાઓમાં દૂકીવાર્તાના દર્શન થાય છે છતાં દૂકીવાર્તાને સ્વતંત્ર કલા તરીકે સ્વીકારાવાને સદીઓ લાગી છે. એ સદીઓના સમયવહેણ દરમિયાન પણ વાચકોનો રસ દૂકીવાર્તામાંથી ઓછો થયો નથી. આમ તો આપણા સાહિત્યમાં નવલકથા લખાવાની શરૂ થઈ તે પહેલાં દૂકીવાર્તા એના વર્તાઓછા સુંદર સ્વરૂપમાં દેખાતી રહી છે. છતાં એક સ્વતંત્ર સાહિત્યપ્રકાર તરીકે એ માત્ર વીસમી સદીના આરંભમાં જ જણાઈ છે. આ ઉપરથી એક વાત એ સિદ્ધ થાય છે કે દૂકીવાર્તા નવલકથાનો એક ફળુગો માત્ર નથી. એક કાળે એમ માનવામાં આવતું કે દૂકીવાર્તા નવલકથાકલાનું ઉપસર્જન છે.

નવલિકા અને નવલકથા :

દૂકીવાર્તા અને નવલકથા વચ્ચે એટલું બધું સામ્ય છે કે જન્મે વચ્ચે કોઈ સીમાકન કરવું જરૂરી છે. નવલકથામાં કોઈ

વ્યક્તિનું આળું જીવન અથવા જીવનનો મોટો ભાગ આલેખવામાં આવે છે જ્યારે નવલિકામાં એ જીવનનો એક નાનકડો ભાગ જ આવે છે. નવલિકાકારને જીવનનું ચિત્રણ સંપૂર્ણતાથી કરવાની ઇચ્છા હોય છે અને તેથી એ સંપૂર્ણ વીગતોમાં ભિતરે છે જે ચતુર નવલિકાકાર ટાળે છે. પરિણામે નવલિકા પ્રસ્તારયુક્ત હોય છે, નવલિકા સૂચનાત્મક. આથી વસ્તુનિરૂપણમાં નવલિકા અને દ્વંડીવાર્તા વચ્ચે મુખ્ય ભેદ એ છે કે નવલિકાકારને માટે વસ્તુની પસંદગી, બિનજરૂરી વસ્તુનો ત્યાગ અને સુખઞ્જતા એ ખૂબ મહત્ત્વનાં બને છે, કારણ કે દ્વંડીવાર્તા નવલિકાની માફક સંપૂર્ણ જીવનનો ખ્યાલ આપણને કદી પણ આપી શકતી નથી. નવલિકા તો જીવનના અમુક અંશનો ત્વરાથી, સુખઞ્જ અને સૂચનાત્મક રીતે તેને સાદો બનાવી અથવા આદર્શીરંગી બનાવી ખ્યાલ આપે છે. પોતાના આ મર્યાદિત અને વિશિષ્ટ ધ્યેયને પાર પાડવા માટે નવલિકાને વધારે સાદાઈ અને વધારે કરામતવાળું વસ્તુ અપનાવવું પડે છે, એમાં આવતા કાર્યના નિરૂપણને સાતત્યવાળું, સુસંગત અને પાત્રાલેખન માટે વધારે રહસ્યમય બનાવવું પડે છે. એના સમય અને સ્થળ મોટે ભાગે સમય વાર્તા દરમ્યાન તે જ રહેવાં બેઠાં. એનાં પાત્રો પ્રમાણમાં થોડાં અને આકર્ષક હોવાં બેઠાં. અને તેનું નિરૂપણ અસામાન્ય સંભોગો વચ્ચે થવું બેઠાં. દ્વંડીમાં નવલિકામાં એવી એકતા હોવી બેઠાં કે જે સહેલાઈથી બેઠાં શકાય. નવલિકાના પાયામાં એક વિચાર હોય કે ન પણ હોય. જ્યારે દ્વંડીવાર્તાના સર્જન માટે કોઈ એક વિચાર પાયામાં અત્યંત આવશ્યક મનાય છે. આજની નવલિકા પ્રસંગોની કોઈ હરિમાળા ક્રમબદ્ધ કે તર્કબદ્ધ રીતે રજૂ કરવાનું ધ્યેય નથી રાખતી, એને તો જીવનના કોઈ એક અંશ કે પ્રસંગનું એવું વૈવિધ્યપૂર્ણ ચિત્ર રજૂ કરવું છે કે જે એક વિચાર તરીકે કે એક પ્રતિબિંબ તરીકે ગ્રહણ થાય. એની સામગ્રીમાં ક્રેવળ લોકો અને બનાવો આવતા નથી પણ લોકો એક બીજાના

સ મંધમા અને અમુક સંજોગોના સંદર્ભમાં આવે છે. દૂકામાં નવલિકામાં એક જ પ્રસંગનું નિરૂપણ થાય છે. આ અર્થમાં આજની નવલિકા એક ખાબુ નવલકથાથી અને બીજી ખાબુ જે કૌતુકગામી વાર્તાઓમાંથી એ ઉદ્ભવી છે તે વાર્તાઓથી જુદી પડે છે નવલકથાઓમાં વ્યક્તિના જીવનનો ચરિત્રાત્મક હેવાલ આવે છે જ્યારે જૂની કૌતુકગામી વાર્તાઓમાં પ્રસંગોની હારમાળા. દૂકીવાર્તા જીવનનો, ભૂતકાળના અગવાહનથી કે ભવિષ્યના સૂચનથી અથવા તે પાત્રોના જીવનમાં નિર્ણાયક સઘર્ષ ભેગો કરી, માત્ર ખ્યાલ જ આપે છે અને પ્રસંગોનો ઉપયોગ તે એ કાંઈ અખડિત અસર નીપજવવાને માટે પ્રયોજેલા ધ્યેયના અનુસંધાનમાં જ કરે છે. દૂકીવાર્તાના આ લક્ષણને સ્પષ્ટ કરતા શ્રી. 'ધૂમકેતુ' લખે છે :

“જે વીજળીના ચમકારા પેઠે, એક દષ્ટિબિંદુ રજૂ કરતા કરતા સોસરવી નીકળી જાય અને બીજી ઝાંઝી લપછપ વિના અંગુલિનિર્દેશ કરીને સૂતેલી લાગણીઓ જગાડી, વાચનારની આસપાસ એક નવી જ કાલ્પનિક સૃષ્ટિ ઘડી કાઢે એ દૂકીવાર્તા. નવલકથા જે કહેવાનું હોય તે કહી નાખે છે; દૂકીવાર્તા કલ્પના અને લાગણીઓને જગાવાને જે કહેવાનું હોય તેનો માત્ર ધ્વનિ જ, તણખો મૂકે છે.”^૧

આમ નવલકથા અને નવલિકાનું વ્યાવર્તિક લક્ષણ અસરની સંપૂર્ણતા અથવા અસરની એકતા છે. જૂની વાર્તાઓ કરતા આજની વાર્તા પ્રસંગના આલેખન ઉપર વધારે ભાર મૂકતી થઈ છે અને પ્રતિબિંબો ઉપજાવવાની પદ્ધતિનો વધારે પડતો આશ્રય લેતી પણ થઈ છે. તેને પરિણામે નવલિકા એક નવીન કલાસ્વરૂપ તરીકે પ્રગટ થઈ છે, મુખ્ય પાત્રોના જીવનમાંના એકાદ મહત્ત્વના પ્રસંગનું આલેખન દૂકીવાર્તાને આવી એકતા પૂરી પાડે છે. દૂકીવાર્તામાં વસ્તુ

એટલું સાદું પસંદ કરવામાં આવે છે કે એના ગૌણ વિભાગો પાડવાની આવશ્યકતા રહેતી નથી. નવલકથામાં જેમ મુખ્ય અને ગૌણ એવાં પાત્રોના વિભાગો પાડવામાં આવે છે તેવા વિભાગો સાગ્યે જ નવલિકામાં પાડી શકાય. એમાં જે કોઈ ગૌણ વ્યક્તિ આવે તેને પાત્ર તરીકેનું સ્થાન ન આપી શકાય. વળી એમાં મુખ્ય વસ્તુ અને ગૌણ વસ્તુ એવા વિભાગો પણ સાગ્યે જ પાડી શકાય. પ્રયોજનની મર્યાદા અને તેને અનુરૂપ મર્યાદિત વસ્તુને અપનાવીને દ્વંકીવાર્તા કલાકારના હાથમાં એકતા ધારણ કરી, સંપૂર્ણ કલાત્મક બની ભિન્નિકાવ્યના સ્વરૂપ જેવી બને છે.

આમ છતાં દ્વંકીવાર્તામાં નાનાવિધ હેતુઓનો સમાવેશ થઈ શકે છે અને એના વસ્તુની વૈવિધ્યરેખા પણ એવડી મોટી છે કે જેમાંથી ઘણા વિષયો મળી શકે છે. આને પરિણામે દ્વંકીવાર્તાને માટે કોઈ નિયમો નક્કી કરવાનું કામ ઘણું કપરું બને છે. કારણ દ્વંકીવાર્તાનું સ્વરૂપ ઘણું અનુનેય છે. દ્વંકીવાર્તામાં સમાવિષ્ટ થઈ શકે એવા વસ્તુ વિષે શ્રી. ‘ધૂમકેતુ’ કહે છે :

“જનકની બ્રહ્મસલામાં પ્રમાર્થ કરતી ગાર્ગીથી માંડીને યેબીલોનનાં ધર્મમંદિર પાસે યેસતી હતભાગી સ્ત્રીઓ સુધી અને રતિવિલાપથી માંડીને આજના જીવનવિગ્રહમાં લોહીનાં આંસુ પાડતા મજૂર સુધી દ્વંકી વાર્તાઓનો વિશાળ પ્રદેશ પડેલો છે. જીવનમાં જ્યાં રસ, સૌંદર્ય ને સાચો પ્રેમ દેખાય, જીવનમાં જ્યાં અજ્ઞાન, દુઃખ અને કલહ દેખાય, ત્યાં સર્વ સ્થળમાં અને સર્વ સમયમાં દ્વંકીવાર્તા માટે વિષય પડેલા છે.”^૨

દ્વંકીવાર્તાના સ્વરૂપની અનિશ્ચિતતાને કારણે કે પછી એના દ્વંકાપણને કારણે લાંબી નવલકથાના સર્જકોએ દ્વંકીવાર્તાની લાંબો સમય સુધી અવગણના કરી છે. આ સાથે આપણે એ પણ નોંધી

લેવાનું છે કે ઘણા લેખકોને નવલિકા અને નવલકથાના સર્જનમાં એકસરખી સફળતા મળી નથી. આથી આપણે એમ પણ માનવાને પ્રેરાઈએ છીએ કે એ બંને એકબીજાથી સ્વતંત્ર કલાઓ છે, અને આ કલાઓ કદાચ ભિન્ન સ્વરૂપની પ્રતિભા તો નહિ પણ કલ્પનાને ભિન્ન રીતે કેન્દ્રિત કરવાની શક્તિ માગી લેનારી કલા તો છે જ. ઘણા નવલકથાકારોએ દૂંડીવાર્તાની દૂંડી મુસાફરી માટે પોતાની કલ્પનાપાખોને કેળવી છે. છતાં એક જ મુદ્દા ઉપર પોતાની સમગ્ર શક્તિને કેન્દ્રિત કરી સર્જન કરવાનું તેમને માટે મુશ્કેલ બને છે. હેતુઓના અને શૈલીઓના વૈવિધ્યને કારણે નવલિકાસર્જનમાં ઘણા અવનવા અખતરાઓ થતા રહ્યા છે. વર્તમાન સમયમાં તો ઘણા નવીનો દૂંડીવાર્તા લખવાને અને પ્રગટ કરવાને લલચાયા છે. આ બધાને પરિણામે સારી કહી શકાય એવી ઘણી વાર્તાઓ મળે છે. પણ જેને ખરેખર મહાન કહી શકાય એવી તો ખૂબ થોડી જ વાર્તાઓ મળે છે. વળી દૂંડીવાર્તાનો સ્વતંત્ર કલા તરીકેનો ઉદ્ભવ પણ છેક હમણા જ થયો હોવાથી એના મૂલ્યાંકનના ચોક્કસ ધોરણો પણ આપણી પાસે ઝાઝાં નથી જેથી આપણે આસ્વાદ્ય, સુવાચ્ય વાર્તાઓ અને સનાતન મહત્તા ધરાવતી વાર્તાઓ વચ્ચે વિવેક કરી ને અનુસાર મૂલ્યાંકન કરી શકીએ.

નવલિકા અને નાટક :

કદાચ લેખ અને શૈલીની દૃષ્ટિએ દૂંડીવાર્તાને નવલકથાની માફક નાટક સાથે પણ સરખાવી શકાય એમ છે. નવલિકામાં જ્યારે પ્રસંગ ઉપર વધારે ભાર મૂકવામાં આવે છે ત્યારે અને બનાવો ને ક્રમબદ્ધ રીતે રજૂ કરવા કરતા પાત્રોના જીવનમાં સંઘર્ષ રજૂ કરી તેમાંથી અસર ઉપજાવવાની પદ્ધતિનો આશ્રય લેવામાં આવે છે ત્યારે નવલિકા લગભગ નાટકની કલાની નજીક જાય છે. નવલિકાકારને પણ નાટકકારની માફક મર્યાદિત કલક ઉપર કામ કરવાનું હોવાથી

વાર્તાને ખંધનકરતા પણ નથી.”^૩ દૂંઠીવાર્તા દુચકા રૂપે કહેવાતી કથાઓથી પણ જુદી છે. એને મધ્યકાલીન પદ્યવાર્તા સાથે પણ કશી નિરખત નથી. દુચકામાં દેખાતા વસ્તુ કરતા નવલિકાનું વસ્તુ વધારે સંકુલ અને પદ્યવાર્તાઓ કરતા વધારે ચોક્કસ સ્વરૂપનું અને ઓછું ઉપદેશાત્મક છે. દુચકા સાદો અને ઉદાહરણરૂપ હોય છે, દૂંઠી-વાર્તામાં તો જીવનનું રહસ્ય છુપાયલું હોય છે.

નવલિકા અને પદ્યવાર્તા :

પદ્યવાર્તાનું વસ્તુ ગમે નેવું, ખાલિશ, કલ્પનાપ્રચુર અને અવાસ્તવિક હોઈ શકે. એની શૈલી પ્રસ્તારવાળી અને ગસળતી હોય છે. એ ખનાવ જટિલો હૃદયસ્પર્શી, એની નિરૂપણશૈલી જટિલી આકર્ષક તેટલી વાર્તા વધારે સારી. કારણ વાર્તાનો સમગ્ર રસ એના કાર્યમાં કેન્દ્રિત થઈ ને રહ્યો હોય છે. દૂંઠીવાર્તાને માટે વસ્તુની સરળતા અને ધ્યેયની એકાગ્રતા અનિવાર્ય છે. જો વસ્તુને ગ્રાહ્ય હોય તો કુતૂહલ, આશ્ચર્ય, પરાકાષ્ઠા અને કાર્યનું કુશળ નિરૂપણ આવી શકે. આજની વાર્તાની વિશિષ્ટતા એની કડક એકતા અને એક જ ઘટનાની મર્યાદામાં રહેલી છે.

આરંભની દૂંઠીવાર્તામાં સાદું કથન, સમય અને સ્થળની મર્યાદાઓ સાથે રહસ્યમય વીગનો અને શૈલીની સરળતા નજરે પડતા હતા. પરંતુ ઓગણીસમી, વીસમી સદીમાં અમેરિકા, ફ્રાન્સ અને જર્મનીમાં નવા જ પ્રકારની વાર્તાઓનો ઉદ્ભવ થયો. ફ્રાન્સે વાર્તા-કલામાં મોટી સિદ્ધિ પ્રગટ કરી પણ આધુનિક વાર્તાનું જન્મસ્થાન અમેરિકા જ ગણાય છે.

“The change in thought and feeling which has produced a more subtle, more analytic mind, that shifting of interests which has given the nineteenth

એને નાટકકારની જેમ જ પોતાના પ્રસંગોને થોડાં સૂચનો વડે આકર્ષક રીતે રજૂ કરવા પડે છે અને એનાં મુખ્ય પાત્રોને એક-બીજાના અને વાતાવરણના સંબંધમાં ખીંખં અનેક ગૌણપાત્રો અને પશ્ચાદ્ભૂમિકામાં બનેલા નાના બનાવોની મદદ વિના રજૂ કરવા પડે જેથી દ્વંડીવાર્તામાં પરાકાષ્ઠાના સાવનો અનુભવ થાય. આમ મર્યાદિત પાત્રસંખ્યા અને પ્રસંગો, કલાત્મક અને ઝડપી સંવાદ-રચના, એક જ મુદ્દાનું સારપૂર્વક આલેખન અને રહસ્યમય દશ્યોની રજૂઆતમાં દ્વંડીવાર્તા નાટકની વધારે નજીક બાય છે. આ બધાં અંગો લગભગ નાટ્યાત્મક બને છે. વર્તમાન દ્વંડીવાર્તાએ રજૂઆત માટે અપનાવેલી શૈલીએ નાટક પાસેથી ઘણું ગ્રહણ કર્યું છે. જડ નાટ્યાત્મક સ્વરૂપ વાર્તાની મર્યાદા બને પણ પ્રસંગના નાટ્યાત્મક દૃષ્ટિએ થતા આલેખને અને અસરને તીવ્ર બનાવવા માટે ઉપયોગમાં લેવાયેલી નાટ્યાત્મક યુક્તિએ દ્વંડીવાર્તાને કેવળ ઉપયોગી જ નહિ પણ મહત્વની પણ બનાવી છે. આમ પ્રયોજન, પદ્ધતિ અને કલ્પના ઉપર થતી ઉત્તેજક અસરની દૃષ્ટિએ દ્વંડીવાર્તા નવલકથા કરતાં નાટકની વધારે નજીક બાય છે. નાટક અને નવલિકા વચ્ચે એક ભેદ એ છે કે નવલિકામાં સામાન્ય વસ્તુ વિષય તરીકે પ્રવેશી શકે, વૃણી એમાં ઓછો આકર્ષક પ્રસંગ પણ આવી શકે અને એની પરાકાષ્ઠા કદાચ ઓછી તીવ્ર બને જ્યારે નાટકમાં સામાન્ય વસ્તુ, ઓછો આકર્ષક પ્રસંગો અને પરાકાષ્ઠાની તીવ્રતાનો અભાવ એની મર્યાદા બને છે. એકાગ્રતામાં દ્વંડીવાર્તા નવલકથા અને નાટકની વચ્ચે આવે છે.

આ બધાં ઉપરથી એટલું તો સ્પષ્ટ થશે જ કે દ્વંડીવાર્તા એ દ્વંડાવેલી નવલકથા નથી, તેમજ ગદ્યનાટકનો ટુકડો પણ નથી. “નવલકથાનું” નાનું સ્વરૂપ તે દ્વંડીવાર્તા નથી; પણ દ્વંડીવાર્તાની કલા તદ્દન સ્વતંત્ર છે તેમ જ નવલકથાનો કોઈપણ નિયમ દ્વંડી-

વાર્તાને બંધનકરતા પણ નથી.”^૩ દૂંઠીવાર્તા દુચકા રૂપે કહેવાતી કથાઓથી પણ જુદી છે. એને મધ્યકાલીન પદ્યવાર્તા સાથે પણ કશી નિસબત નથી. દુચકામાં દેખાતા વસ્તુ કરતા નવલિકાનું વસ્તુ વધારે સંકુલ અને પદ્યવાર્તાઓ કરતાં વધારે ચોક્કસ સ્વરૂપનું અને ઓછું ઉપદેશાત્મક છે. દુચકો સાદો અને ઉદાહરણરૂપ હોય છે, દૂંઠી-વાર્તામાં તો જીવનનું રહસ્ય છુપાયલું હોય છે.

નવલિકા અને પદ્યવાર્તા :

પદ્યવાર્તાનું વસ્તુ ગમે તેવું, ખાલિશ, કલ્પનાપ્રસૂર અને અવાસ્તવિક હોઈ શકે. એની શૈલી પ્રસ્તારવાળી અને રસજનતી હોય છે. એ બનાવ જટિલો હૃદયસ્પર્શી, એની નિરૂપણશૈલી જટિલી આકર્ષક તેટલી વાર્તા વધારે સારી. કારણ વાર્તાનો સમગ્ર રસ એના કાર્યમાં કેન્દ્રિત થઈ ને રહ્યો હોય છે. દૂંઠીવાર્તાને માટે વસ્તુની સરળતા અને ધ્યેયની એકાગ્રતા અનિવાર્ય છે. જો વસ્તુને ગ્રાહ્ય હોય તો કુતૂહલ, આશ્ચર્ય, પરાકાષ્ઠા અને કાર્યનું કુશળ નિરૂપણ આવી શકે. આજની વાર્તાની વિશિષ્ટતા એની કડક એકતા અને એક જ ઘટનાની મર્યાદામાં રહેલી છે.

આરંભની દૂંઠીવાર્તામાં સાદું કથન, સમય અને સ્થળની મર્યાદાઓ સાથે રહસ્યમય વીગતો અને શૈલીની સરળતા નજરે પડતાં હતાં. પરંતુ ઓગણીસમી, વીસમી સદીમાં અમેરિકા, ફ્રાન્સ અને જર્મનીમાં નવા જ પ્રકારની વાર્તાઓનો કિલ્લવ થયો. ફ્રાન્સે વાર્તા-કલામાં મોટી સિદ્ધિ પ્રગટ કરી પણ આધુનિક વાર્તાનું જન્મસ્થાન અમેરિકા જ ગણાય છે.

“The change in thought and feeling which has produced a more subtle, more analytic mind, that shifting of interests which has given the nineteenth

century ■ distinctly individual tone, is the result of some mental evolution which has not been thoroughly analysed. But this new method of story-telling is as dependent upon it, and upon what lies behind it, as nature poetry or the psychological novel, or any other reflection of man's mind which is more characteristic of an age than of those which have preceded it.”^૪

વસ્તુપસંદગી :

વિષય અને શૈલીની દૃષ્ટિએ દ્વંડીવાર્તા એટલી વિવિધ હોય છે કે નવલિકાકારે પોતાની વાર્તા માટે વસ્તુ કયાંથી મેળવવું એ કહેવું લગભગ મુશ્કેલ છે. ‘ધૂમકેતુ’ કહે છે તેમ “દ્વંડીવાર્તાના ક્ષેત્રક માટે ચોખુટ ધરતી અને વિશાળ જનસમુદાય, અભ્યાસ, અવલોકન અને પ્રેરણા માટે પડેલાં છે.”^૫ જેનામાં વાર્તા કહેવાની સ્વાભાવિક કલા છે તેને પોતાનું વસ્તુ ગમે ત્યાંથી મળી રહે છે. અને પોતાના શૈલિદ્વા જીવનમાં થતા અનુભવમાંથી પણ વસ્તુ મળી રહે કારણ એના પ્રત્યાઘાતો સામાન્ય માનવી કરતાં જુદા પ્રકારના હોય છે. જે જે નાટ્યાત્મક પરિસ્થિતિ પોતાની સમક્ષ ઉપસ્થિત થાય છે તેને ગ્રહણ કરવા એ સદા તત્પર હોય છે, અને આવી પરિસ્થિતિમાંથી રહસ્ય ઝડપી લેવાની એનામાં દૃષ્ટિ પણ હોય છે. પોતાની આજુબાજુના માનવજીવનમાં જે જે ચમત્કાર, અસામાન્ય અને આકર્ષક જેવું લાગે તે તે અવલોકવામાં એને આનંદ પડે છે અને આ અવલોકનને અન્તે એના મનમાં પોતે બેયેલી પરિસ્થિતિ વિશે જ્યાં સુધી તે નવો આકાર ધારણ કરે ત્યાં સુધી મનન આદ્યા કરે છે. કેળવાયેલા વાર્તાકારને તો પોતે સવારે વાંચેલા અખબારમાંથી પણ એકાદ પ્રસંગ મળી જાય જેમાંથી સરસ કલાત્મક નવલિકાનું

૪ ‘The Modern Short Story.’—Canby

૫ ‘ધૂમકેતુ’ તાજુબામંડળ ખીજી :

સર્જન એ કરી શકે. કોઈ કાવ્યમાથી કે કોઈ નવલકથામાથી પણ એને એકાદ વિચારબિંદુ કે ભાવનાબિંદુ મળી જાય જેમાથી વાર્તાનું સર્જન કરી શકાય. સામાન્ય મનુષ્યને ક્ષુલ્લક લાગતો ખનાવ પણ એને માટે રહસ્યમય હોય અને એની પાસે વાર્તાનું સર્જન કરાવે. માર્ક ટ્વેઈનને માટે કહેવાય છે કે બર્લિનના વાહનવ્યવહારની પદ્ધતિની પરીક્ષા કરવા એણે પંદરવાગ પોતાની મોટરટ્રિકિટ ફેડી દીધી અને પદ્ધતિ એને માર્ક પાછું આપતું પકડ્યું. આ સાદા ખનાવ ઉપર લખાયેલી વાર્તામાથી એને પાચમો ડોલર મળ્યા.

જમ બધા જ લલિત સાહિત્યના સર્જકો પાસે તેમ નવલિકા-કાર પાસે પણ કલ્પનાનું સામર્થ્ય હોવું આવશ્યક છે આમ તો કલ્પના બધા જ મનુષ્યોને ઈશ્વરે આપેલી હોય છે પરંતુ નવલિકા-કારમા એ વધારે પ્રબળ અને તીવ્ર હોય છે જેથી એના અનુભવમા આવતી ઘટનાને અસાધારણ તીવ્રતાથી શ્રદ્ધા કરી નવો આકાર આપવાને એ સમર્થ બને. કલ્પનાને કોઈ વસ્તુ મળે તો તેને આકાર આપવાનું કાર્ય તે કરે. આ વસ્તુની પ્રાપ્તિ માટે વાર્તા-કારમા ભિંડી અવલોકનશક્તિ હોવી જોઈએ. અસંખ્ય મનુષ્યો રોજ જુએ છે, અનુભવે છે પણ તેમનામા આવી અવગાહન કરનારી અવલોકનશક્તિનો અભાવ હોય છે. વાર્તાકાર તો પોતાની દૃષ્ટિએ પડેલી અસંખ્ય વસ્તુઓમાથી પોતાને જરૂરી અને રહસ્યમય વસ્તુને તરત જ પકડી લે છે. આમ કરવામા તે પોતાની ઇન્દ્રિયોનો પૂરનો ઉપયોગ કરે છે. વાર્તા વાસ્તવવાદી હોય કે કેવળ કલ્પનાપ્રચુર હોય પણ ભાવકને તે આત્માદ્ય બને એ માટે તેના પાયા જીવનની થોડીઘણી હકીકતો ઉપર જ મંડાવા જોઈએ. આ માટે માનવ સ્વભાવના જુદા જુદા કોણોનું આજુબાજુના સંબંધોની સાથે કળાયતું અવલોકન જરૂરી છે. થોડી ઘણી સાચી હકીકત વિના કલ્પના કામ કરી શકતી નથી. આમ વાર્તાના આરંભ વખતે જ વાર્તાકારને પોતાની ઇન્દ્રિયો અવલોકન માટે કામે લગાડવી પડે છે

પોતાની આસપાસનાં માનવીઓનાં વર્તન, વાણી, કાર્ય, ભાવો, ચારિત્ર્ય આદિનું અવલોકન કરી તેનું સમસાવપૂર્વક અર્થઘટન કરી પોતાનાં સંવેદનોને તેમની સાથે સમસંવેદનો બનાવવાં પડે છે. આ બધાંના આઘાતપ્રત્યાઘાત રૂપે પોતાના માનસપટ ઉપર એ નવો આકાર આપી શકે છે.

પરંતુ અહીં એક એ પણ વાત ધ્યાનમાં રાખવાની છે કે કેવળ અવલોકનથી દૂંડીવાર્તા સર્જાતી નથી. કેવળ અવલોકનથી તો માનવ જીવનની ઘટનાઓ એ અવલોકનના કથનમાં પરિણમે, દૂંડીવાર્તામાં નહિ. સર્જક પોતે જોયેલી, અનુભવેલી વસ્તુમાં નવો ધ્વનિ, નવું રહસ્ય પૂરી જ્યારે તેને જીવંત આકાર આપે છે ત્યારે જ તે વાર્તા બને છે. આવી વાર્તામાં ભાવકને નવું જ રહસ્યપૂર્ણ જીવન અનુભવવાનું મળે છે. બાહ્ય હકીકતોનું મૂલ્ય તો કેવળ એ જ અર્થ અથવા રહસ્ય સૂચવે છે તેમાં જ રહેલું છે. આમ વાર્તાકાર બાહ્ય પરિસ્થિતિમાં રહેલા રહસ્યને, તેના આત્માને, શ્રદ્ધા કરી નવું સર્જન કરે છે.

આ ઉપરથી એ ફલિત થશે કે જીવનની બધી જ ઘટનાઓનું વાર્તાની દૃષ્ટિએ મૂલ્ય હોતું નથી. કેટલીક ઘટના ઘટના તરીકે રસપ્રદ હોય, અસામાન્ય પણ હોય અને છતાં વાર્તા માટે તેને કશો જ ઉપયોગ ન હોય. એથી ભિલકું સામાન્ય લાગતી ઘટના વાર્તાની દૃષ્ટિએ ઘણી મૂલ્યવાન નીવડવાને પણ સંભવ છે. ‘કોઈને આમ થયું’ એટલાથી જ વાર્તા સફળ બની જશે એમ માની શકાય નહિ. અદ્ભુત અને સાહસોની વાર્તાઓ આનો પુરાવો છે. જેમ બનાવ વધારે અદ્ભુત અને રોમાંચક નેમ વાચકની કલ્પના ઉપર વધારે ભાર પડે. અસંભવિત ઘટનાને વાસ્તવિકતાનો માત્ર ઘાટ આપવાથી જ તે વાર્તામાં વાસ્તવિક બનતી નથી. આવી કરામતનાં ઘણાં ઉદાહરણો ગુજરાતી વાર્તા સાહિત્યમાંથી મળે છે. “કોઈકના

જીવનને લગતી ડાયરી મળી આવી અને તેમા નોંધાયેલી હકીકત અહીં રજૂ થાય છે.” અથવા “કોઈ પુરાણા ખંડેરની મુવાકાતે જતા મળેલી નોંધમાની હકીકતો અહીં છે” એવા એવા ભ્રમો જિભા કઠી પોતાની વાર્તાને વાસ્તવિકતાનો સ્પર્શ આપવાનો પ્રયત્ન આપણા વાર્તાકારો કરતા થયા છે

કેવળ અસામાન્ય બનાવને જ પોતાની વાર્તાના નિરૂપણ માટે ગ્રહણ કરવાનું બીજું લયસ્થાન એ છે કે આવો બનાવ લેખકની મૌલિકતા તથા કલ્પના માટે થોડો જ અવકાશ રાખે છે. લેખકની મૌલિકતા પોતાની સમક્ષ પડેલી હકીકતોનું પોતાની દૃષ્ટિએ મૂલ્યાંકન અથવા અર્થઘટન કરવામા રહેલી છે. અમુક ઘટનાનું રહસ્ય લોકોને સમજાવવાની જરૂર રહે છે અને વાર્તાકારને તે કાર્ય કરવું પડે છે. પોતાને અસામાન્ય લાગેલા બનાવ, દૃશ્ય અથવા મનુષ્યવ્યક્તિનું રહસ્ય પોતાની દૃષ્ટિએ સમજાવવું એ જ વાર્તાકારનું ધ્યેય બની રહે છે. અને આવા રહસ્યનું અર્થઘટન કરવામા જ વાર્તાકાર એને સનાતન અને સર્વવ્યાપી મૂલ્ય અર્પે છે. ‘પોસ્ટ-મોડર્નિસ્ટ’ ૧ જેવી નવલિકામા એક મનુષ્ય બીજા મનુષ્યનું હૃદય સમજી ન શકતો હોવાને કારણે બીજાને અન્યાય ઠરી ખેંસે છે એ રહસ્ય લેખકે ખૂબ કલાત્મક રીતે સમજાવ્યું છે. આ વાર્તાનું જ મૂલ્ય છે તે રહસ્યની આ કલાત્મક રજૂઆતમા છે.

વાર્તાનું સર્જન કરવામાં પોતાની સામગ્રીને ઘાટ આપવા માટે વાર્તાનો આકાર પણ એને નક્કી કરવો પડે છે. જે રીતે વસ્તુ બેઈ હોય તે રીતે એને ઘાટ આપી શકાતો નથી. પણ પોતે રજૂ કરવા ધારેલું રહસ્ય તીવ્રતમ સ્વરૂપમા રજૂ થાય એવો ઘાટ એને આપવો પડે છે. વાર્તાનો ઘાટ કેવો અને કયો હોઈ શકે એ પ્રત્યેક વાર્તાના વસ્તુ ઉપર અવલંબે છે.

વાર્તાનિરૂપણની પદ્ધતિમાં મહત્ત્વનો પ્રશ્ન વીગતોનો છે. સૂચનાત્મક અને રહસ્યમય વીગતોની જ રજૂઆત એ દ્વંડીવાર્તાનું એક વિશિષ્ટ લક્ષણ ગણાય છે. નવલકથામાં વસ્તુની સંપૂર્ણ અથવા મોટા પ્રમાણમાં જેમ રજૂઆત કરવામાં આવે છે તેમ નવલિકામાં કરવી અશક્ય છે. કારણ નવલિકાની સ્થળસમયની મર્યાદા એવી રજૂઆત અશક્ય બનાવે છે. આથી જ જે અસાધારણ હોય, સૂચનાત્મક હોય તેવી વીગતો પસંદ કરવી જોઈએ જે ઉપરથી કલ્પનાશીલ ભાવક સંપૂર્ણનો ખ્યાલ બાંધી શકે. આથી વીગતોની પસંદગી કરવાનું કામ સર્જકને માટે ઘણું મહત્ત્વનું છે. દૂંઠમાં સામાન્ય લાગતા બનાવો ટાળીને રહસ્યપૂર્ણ અને અર્થમય બનાવોને જ રજૂ કરવા જોઈએ. બાણીતા અંગ્રેજ ક્ષેત્રક સ્ટીવન્સન કહે છે.

“ A short story is not a transcript of life, to be judged by its exactitude but a simplification of some side or point of life, to stand or fall by its significant simplicity. ”

દ્વંડીવાર્તા રહસ્યમય અને અર્થપૂર્ણ બને છે એનું કારણ એ છે કે એમાં રજૂ થયેલા વસ્તુ ઉપર ક્ષેપકના વ્યક્તિત્વની સંચોટ છાપ બેઠેલી હોય છે અથવા નો અમુક ઘટના પોતાના વ્યક્તિગત દષ્ટિબિંદુથી નિહાળી સર્જક તેની રજૂઆત કરતો હોય છે. એમાં જે સંવેદનોના રંગો પુરાય છે તેનો આધાર ક્ષેપકના સ્વભાવ, તે સમયની તેની માનસિક સ્થિતિ અથવા તેના વ્યક્તિત્વ ઉપર અવલંબે છે. ‘ધૂમકેતુ’ની અનેક વાર્તાઓમાં આપણે એમની ભાવનામયતાનો પરામર્શ કરી શકીએ છીએ. એમણે ગામડાંનાં અને ગરીબીનાં જે જે ચિત્રો પોતાની વાર્તાઓમાં રજૂ કર્યાં છે તે તે આપણને આ વિષયો વિશેનાં એમનાં સંવેદનો દર્શાવે છે. આવી વિશિષ્ટ ભાવનામયતા જ વાર્તાને વિશિષ્ટ સ્વરૂપ આપે છે અને

તેથી નવલિકાના સર્જકના સ્વભાવનું એ અનિભાવ્ય અંગ બનવી જોઈ એ

અમુક અનુભવ જ્યારે આપણે બને છે ત્યારે જ તેને સંગ્રહ અને રસપૂર્વક આપણે કહી શકીએ છીએ. બીજાના અનુભવના કથનમાં આવી આત્મિકતા આવતી નથી. અલગત પરાનુભવને આપણે કદાચ કલ્પના અને આતરંગ્યેરણા વડે આપણે બનાવી શકીએ પણ તે સ્વાનુભવ જેવું બીજા કશાનું મહત્ત્વ નથી. આથી જ સર્જક પોતાની દૃષ્ટિએ પડેલા બનાવોમાંથી પોતાની વાર્તાઓ માટે સામગ્રી ભેગી કરે છે, એમાં અપવાદરૂપ પરિકથા અથવા કૌતુકરાગી વાર્તાઓ (Romances) છે. જે કંઈ એણે લખ્યું હોય તે એણે ક્ષણ પૂરતું તો અનુભવેલું જ હોવું જોઈ એ, એમાં એને શ્રદ્ધા પણ હોવી જોઈ એ, એટલે પોતાની વાર્તાની સામગ્રીમાં રજૂ થયેલો અનુભવ સંભવિત અનુભવ છે એવો વિશ્વાસ થવો જોઈ એ.

“No author, from whatever heaven, earth, or actual environment he may write can produce a living narrative of motives, passions and fates without having first felt the most of it and apprehended it all, in his own inner life”

આ ઉપરથી ખતીલ થશે કે વાર્તામાં પ્રાણ પૂરનારું તત્ત્વ સર્જકનું વ્યક્તિત્વ છે. લેખકે અહંવાદી બનવું જોઈ એ એવો અર્થ એમાં નથી. એમાંથી તો એટલો જ અર્થ નીકળે છે કે લેખકે બીજાના અનુભવને માપવા માટે પોતાનો અનુભવ કામે લગાડવો જોઈ એ. આ માટે કલ્પનાશીલ જીવનની આવશ્યકતા રહે છે. અવલોકન અને ગ્રહણ માટે એ તત્ત્વર રહેવો જોઈ એ. અને એ બધાની નોંધ એના માનસપટ ઉપર થતી હોવી જોઈ એ અને જ્યાં સુધી આખું વસ્તુ પોતાના સ્વતંત્ર અનુભવ જેવું ન બને ત્યાં સુધી એના ઉપર એનું મનન ચાલુ રહેવું જોઈ એ. પોતાની કલ્પનાવડે જે જે પાત્રોને

વાસ્તવવાદી ચિત્ર કલાત્મકતાથી આપવાનો સર્જકનો હેતુ હોય છે, જે કે આવી વાર્તાઓમાં પણ માનવસ્વભાવ કે માનવજીવનનું રહસ્યદર્શન પણ કરાવવામાં આવે છે. આધુનિક વાર્તાઓ પ્રભાવવાદી (Impressionistic) વાર્તાઓ છે. એમાં એકાદ પ્રસંગઘટનાનું કલ્પન કરી તેની આજુબાજુ વાર્તાનું સર્જન કરવામાં આવે છે. શ્રી. મડિયાની 'કમાઉ દીકરો' આવા પ્રકારની વાર્તા છે.

મોટા ભાગની વાર્તાઓ તો પ્રભુચત્રિકોણની આજુબાજુ જ લખાતી આવી છે. જેમાં બે સ્ત્રીઓ અને એક પુરુષ અથવા બે પુરુષો અને એક સ્ત્રી આવે અને તેમનાં વર્તન કાર્ય વડે લેખક પ્રેમ, ઈર્ષ્યા, હિર્ષિ, આવેગ, બેખમ, ભય, પશ્ચાત્તાપ, બલિહાન આદિ ભાવો નિરૂપે આવી જ રીતે વ્યક્તિના જીવનમાં ઉદ્ભવતી તીવ્ર કટોકટી પણ વાર્તાનું મહત્ત્વનું વસ્તુ પૂરું પાડે છે. આવી કટોકટી આધ્યાત્મિક કે ધાર્મિક કરતા જ્યારે નૈતિક હોય છે ત્યારે વાર્તા ઘણી સુંદર બને છે. આવી નૈતિક કટોકટીનું વસ્તુ જેમ વ્યક્તિને માટે તેમ સમાજને માટે ઘણું મહત્ત્વનું બને છે. હેતુ-પ્રધાન વાર્તાઓમાં સમાજને મૂંઝવતા પ્રશ્નોની વાર્તાના સ્વાંગમાં રજૂઆત કરવામાં આવે છે. સમકાલીન સામાજિક, રાજકીય, આર્થિક, ધાર્મિક પરિબળોને રજૂ કરતા વાર્તાઓ ઘણીવાર પરિસ્થિતિનું દર્શન કરાવે છે અથવા તેનો ઉકેલ બતાવે છે. અલબત્ત વાર્તાનો હેતુ ઉકેલ બતાવવાનો હોઈ શકે, પરિબળો એવી વાર્તાઓ પણ

આવે છે. આ મધામાથી ધ્યાનમાં રાખવાનું માત્ર એટલું જ છે કે જ્યાં સુધી વાર્તાના નિયામક બળ તરીકે કશુંક રહસ્ય અથવા વિશેષ પ્રેરણા હોતા નથી ત્યાં સુધી વાર્તા કલાત્મક કૃતિનું સ્થાન લઈ શકતી નથી.

વસ્તુગૂંથણી :

વાર્તાની સમગ્ર પ્રગતિ દરમિયાન કાર્યકારણના ભવે બનાવો અને પાત્રોની જે યોજના ગોઠવવામાં આવે છે તેને વસ્તુનિરૂપણના નામથી ઓળખવામાં આવે છે. સાહસ અને પરાક્રમેની કથામાં વસ્તુનિરૂપણનું ઝાઝું મહત્ત્વ હોતું નથી. એમાં તો અદ્ભુતને નિરૂપતા બનાવો ઉપર જ રસનો મુખ્ય આધાર અવલભે છે. કાર્યને ગતિ આપી પરાકાષ્ઠા તરફ કેવી રીતે લઈ જવું એ જ આ વાર્તાનો પ્રધાન પ્રશ્ન છે. ખરી રીતે તો સાહસકથાઓમાં વસ્તુનિરૂપણ જેવું કશું જ હોતું નથી. કારણ એમાં પ્રસંગઘટનાઓના આકર્ષક કથન સિવાય ઝાઝું નથી.

પરંતુ જે વાર્તાઓમાં ઘટનાના કથન કરતા વિશેષ હેતુ અથવા રહસ્ય હોય છે તે વાર્તાઓમાં યોજનાપૂર્વકની વસ્તુગૂંથણી અનિવાર્ય છે. કારણ બનાવો અને પાત્રોના કાર્યની ગોઠવણી એવી કુશળતાપૂર્વક થવી જોઈએ જેથી સ્પષ્ટ અને હિંદુષ્ટ હોય એ અર્થ સ્પષ્ટરૂપે એમાંથી વ્યક્ત થાય. સ્પષ્ટ અર્થ અને હેતુવાળી નવલિકામાં ઘટનાઓનો ક્રમ જો પૂર્વાપર દષ્ટિએ ન ગોઠવાતો હોય તોપણ તર્કબદ્ધ રીતે તો ગોઠવાવો જ જોઈએ. અને એ ગોઠવણી એવા પ્રકારની હોવી જોઈએ કે જેથી વાર્તાનું વસ્તુ આગળ વધતું રહે. પોતે નક્કી કરેલા વસ્તુને આરંભથી અંત સુધી લઈ જવાની યોજના તેનું નામ વસ્તુગૂંથણી.

વાસ્તવવાદી ચિત્ર કલાત્મકતાથી આપવાનો સર્જકનો હેતુ હોય છે, જે કે આવી વાર્તાઓમાં પણ માનવસ્વભાવ કે માનવજીવનનું રહસ્યદર્શન પણ કરાવવામાં આવે છે. આધુનિક વાર્તાઓ પ્રભાવવાદી (Impressionistic) વાર્તાઓ છે. એમાં એકાદ પ્રસંગઘટનાનું દર્શન કરી તેની આજુબાજુ વાર્તાનું સર્જન કરવામાં આવે છે. શ્રી. મહિયાની 'કમાઉ દીકરો' આવા પ્રકારની વાર્તા છે.

મોટા ભાગની વાર્તાઓ તો પ્રણયત્રિકોણની આજુબાજુ જ લખાતી આવી છે. જેમાં જે સ્ત્રીઓ અને એક પુરુષ અથવા જે પુરુષો અને એક સ્ત્રી આવે અને તેમનાં વર્તન કાર્ય વડે ક્ષેપક પ્રેમ, ઈર્ષ્યા, હિર્મિ, આવેગ, જોગમ, ભય, પશ્ચાત્તાપ, ખલિદાન આદિ ભાવો નિરૂપે આવી જ રીતે વ્યક્તિના જીવનમાં ઉદ્ભવતી તીવ્ર કટોકટી પણ વાર્તાનું મહત્વનું વસ્તુ પૂરું પાડે છે. આવી કટોકટી આધ્યાત્મિક કે ધાર્મિક કરતા જ્યારે નૈતિક હોય છે ત્યારે વાર્તા ઘણી સુંદર બને છે. આવી નૈતિક કટોકટીનું વસ્તુ જેમ વ્યક્તિને માટે તેમ સમાજને માટે ઘણું મહત્વનું બને છે. હેતુ-પ્રધાન વાર્તાઓમાં સમાજને મૂંઝવતા પ્રશ્નોની વાર્તાના સ્વાંગમા રજૂઆત કરવામાં આવે છે. સમકાલીન સામાજિક, રાજકીય, આર્થિક, ધાર્મિક પરિબળોને રજૂ કરતા વાર્તાઓ ઘણીવાર પરિસ્થિતિનું દર્શન કરાવે છે અથવા તેનો ઉકેલ બતાવે છે. અલબત્ત વાર્તાનો હેતુ ઉકેલ બતાવવાનો હોઈ શકે નહિ, છતાં એવી વાર્તાઓ પણ કોઈપ્રિય બને છે. કોઈવાર વાર્તાનું સંચાલકબળ અંશુક ભાવ અથવા ભાવના હોય છે. આ અમૂર્ત ભાવની આજુબાજુ વાર્તાને ગૂંથવામાં આવે છે. શ્રી. રમણલાલ દેસાઈની 'સગી મા' આવી વાર્તા છે જેમાં એક બાળક ઉપર સાવકી મા જ્યારે એને દીકરા તરીકે સંજોધે છે ત્યારે કેવી અસર થાય છે તેનું નિરૂપણ કરવામાં આવ્યું છે. કોઈકવાર વાર્તામાં પ્રતીકયોજના પણ કરવામાં આવે છે. આવાં પ્રતીકો વડે મનુષ્ય સ્વભાવના અંતરતમ અંશોનું દર્શન કરાવવામાં

આવે છે. આ મધ્યાંમાંથી ધ્યાનમાં રાખવાનું માત્ર એટલું જ છે કે જ્યાં સુધી વાર્તાના નિયામક બળ તરીકે કશુંક રહસ્ય અથવા વિશેષ પ્રેરણા હોતા નથી ત્યાં સુધી વાર્તા કલાત્મક કૃતિનું સ્થાન લઈ શકતી નથી.

વસ્તુગૂંથણી :

વાર્તાની સમગ્ર પ્રગતિ દરમિયાન કાર્યકારણના ભવે બનાવો અને પાત્રોની જે યોજના ગોઠવવામાં આવે છે તેને વસ્તુનિરૂપણના નામથી ઓળખવામાં આવે છે. સાહસ અને પરાક્રમેની કથામાં વસ્તુનિરૂપણનું ઝાઝું મહત્ત્વ હોતું નથી. એમાં તો અદ્ભુતને નિરૂપતા બનાવો હિપ્ત જ રસનો મુખ્ય આધાર અવલંબે છે. કાર્યને ગતિ આપી પરાકાષ્ઠા તરફ કેવી રીતે લઈ જવું એ જ આ વાર્તાનો પ્રધાન પ્રશ્ન છે. ખરી રીતે તો સાહસકથાઓમાં વસ્તુનિરૂપણ જેવું કશું જ હોતું નથી. કારણ એમાં પ્રસંગઘટનાઓના આકર્ષક કથન સિવાય ઝાઝું નથી.

પરંતુ જે વાર્તાઓમાં ઘટનાના કથન કરતા વિશેષ હેતુ અથવા રહસ્ય હોય છે તે વાર્તાઓમાં યોજનાપૂર્વકની વસ્તુગૂંથણી અનિવાર્ય છે. કારણ બનાવો અને પાત્રોના કાર્યની ગોઠવણી એવી કુશળતાપૂર્વક થવી જોઈએ જેથી લેખકને હિદિષ્ટ હોય એ અર્થ સ્પષ્ટરૂપે એમાંથી વ્યક્ત થાય. સ્પષ્ટ અર્થ અને હેતુવાળી નવલિકામાં ઘટનાઓનો ક્રમ જે પૂર્વાપર દ્રષ્ટિએ ન ગોઠવાનો હોય તોપણ તકબલ રીતે તો ગોઠવાવો જ જોઈએ. અને એ ગોઠવણી એવા પ્રકારની હોવી જોઈએ કે જેથી વાર્તાનું વસ્તુ આગળ વધતું રહે. પોતે નક્કી કરેલા વસ્તુને આરંભથી અંત સુધી લઈ જવાની યોજના તેનું નામ વસ્તુગૂંથણી.

વાસ્તવવાદી ચિત્ર કલાત્મકતાથી આપવાનો સર્જકનો હેતુ હોય છે, જે કે આવી વાર્તાઓમાં પણ માનવસ્વભાવ કે માનવજીવનનું રહસ્યદર્શન પણ કરાવવામાં આવે છે. આધુનિક વાર્તાઓ પ્રભાવવાદી (Impressionistic) વાર્તાઓ છે. એમાં એકાદ પ્રસંગઘટનાનું કલ્પન કરી તેની આજુબાજુ વાર્તાનું સર્જન કરવામાં આવે છે. શ્રી. મડિયાની 'કમાઉ દીકરો' આવા પ્રકારની વાર્તા છે.

મોટા ભાગની વાર્તાઓ તો પ્રણયત્રિકોણની આજુબાજુ જ લખાતી આવી છે, જેમાં જે સ્ત્રીઓ અને એક પુરુષ અથવા જે પુરુષો અને એક સ્ત્રી આવે અને તેમનાં વર્તન કાર્ય વડે ક્ષેપક પ્રેમ, ઈર્ષ્યા, ભિન્નિ, આવેગ, જેખમ, ભય, પશ્ચાત્તાપ, બલિહાન આદિ ભાવો નિરૂપે આવી જ રીતે વ્યક્તિના જીવનમાં ઉદ્ભવતી તીવ્ર કટોકટી પણ વાર્તાનું મહત્ત્વનું વસ્તુ પૂરું પાડે છે. આવી કટોકટી આધ્યાત્મિક કે ધાર્મિક કરતા જ્યારે નૈતિક હોય છે ત્યારે વાર્તા ઘણી સુંદર બને છે. આવી નૈતિક કટોકટીનું વસ્તુ જેમ વ્યક્તિને માટે તેમ સમાજને માટે ઘણું મહત્ત્વનું બને છે. હેતુ-પ્રધાન વાર્તાઓમાં સમાજને મૂંઝવતા પ્રશ્નોની વાર્તાના સ્વાંગમાં રજૂઆત કરવામાં આવે છે. સમકાલીન સામાજિક, રાજકીય, આર્થિક, ધાર્મિક પરિબળોને રજૂ કરતા વાર્તાઓ ઘણીવાર પરિસ્થિતિનું દર્શન કરાવે છે અથવા તેનો ઉકેલ બતાવે છે. અલબત્ત વાર્તાનો હેતુ ઉકેલ બતાવવાનો હોઈ શકે નહિ, છતાં એવી વાર્તાઓ પણ લોકપ્રિય બને છે. કોઈવાર વાર્તાનું સંચાલકબળ અમુક ભાવ અથવા ભાવના હોય છે. આ અમૂર્ત ભાવની આજુબાજુ વાર્તાને ગૂંથવામાં આવે છે. શ્રી. રમણલાલ દેસાઈની 'સગી મા' આવી વાર્તા છે જેમાં એક બાળક ઉપર સાવકી મા જ્યારે એને દીકરા તરીકે સંબોધે છે ત્યારે કેવી અસર થાય છે તેનું નિરૂપણ કરવામાં આવ્યું છે. કોઈકવાર વાર્તામાં પ્રતીકયોજના પણ કરવામાં આવે છે. આવાં પ્રતીકો વડે મનુષ્ય સ્વભાવના અંતરતમ અંશોનું દર્શન કરાવવામાં

આવે છે. આ બધામાંથી ધ્યાનમાં રાખવાનું માત્ર એટલું જ છે કે જ્યાં સુધી વાર્તાના નિયામક બળ તરીકે કશુંક રહસ્ય અથવા વિશેષ પ્રેરણા હોતા નથી ત્યાં સુધી વાર્તા કલાત્મક કૃતિનું સ્થાન લઈ શકતી નથી.

વસ્તુગૂંથણી :

વાર્તાની સમગ્ર પ્રગતિ દરમિયાન કાર્યકારણના લેવે બનાવે અને પાત્રોની જે યોજના ગોઠવવામાં આવે છે તેને વસ્તુનિરૂપણના નામથી ઓળખવામાં આવે છે. સાહસ અને પરાક્રમેની કથામાં વસ્તુનિરૂપણનું ઝાઝું મહત્ત્વ હોતું નથી. એમાં તો અદ્ભુતને નિરૂપતા બનાવો ઉપર જ રસનો મુખ્ય આધાર અવલંબે છે. કાર્યને ગતિ આપી પરાકાષ્ઠા તરફ કેવી રીતે લઈ જવું એ જ આ વાર્તાનો પ્રધાન પ્રશ્ન છે. ખરી રીતે તો સાહસકથાઓમાં વસ્તુનિરૂપણ જેવું કશું જ હોતું નથી. કારણ એમાં પ્રસંગઘટનાઓના આકર્ષક કથન સિવાય ઝાઝું નથી.

પરંતુ જે વાર્તાઓમાં ઘટનાના કથન કરતાં વિશેષ હેતુ અથવા રહસ્ય હોય છે તે વાર્તાઓમાં યોજનાપૂર્વકની વસ્તુગૂંથણી અનિવાર્ય છે. કારણ બનાવો અને પાત્રોનાં કાર્યની ગોઠવણી એવી કુશળતાપૂર્વક થવી જોઈએ જેથી લેખકને ઉદ્દિષ્ટ હોય એ અર્થ સ્પષ્ટરૂપે એમાંથી વ્યક્ત થાય. સ્પષ્ટ અર્થ અને હેતુવાળી નવલિકામાં ઘટનાઓનો ક્રમ જો પૂર્વાપર દ્રષ્ટિએ ન ગોઠવાતો હોય તોપણ તકબાજી રીતે તો ગોઠવાવો જ જોઈએ. અને એ ગોઠવણી એવા પ્રકારની હોવી જોઈએ કે જેથી વાર્તાનું વસ્તુ આગળ વધતું રહે. પોતે નક્કી કરેલા વસ્તુને આરંભથી અંત સુધી લઈ જવાની યોજના તેનું નામ વસ્તુગૂંથણી.

આમ વિશાળ અર્થમાં વસ્તુગૂંથણીનો અર્થ યોજના થાય છે જે લગભગ ખદી જ સારી દૂંડીવાર્તાને માટે આવશ્યક છે. એવા પણ કેટલાક લેખકો છે જે એમ કહે છે કે વાર્તાને માટે વસ્તુગૂંથણી અનિવાર્ય નથી, આવા લેખકોનો હેતુ જીવનના કેટલાક પ્રસંગો રજૂ કરવાનો હોય છે. તેઓ એમ પણ કહે છે કે જીવનમાં કયાં યોજનાપુરઃસર અનુભવો થાય છે. આ વાત ખરી છે, છતાં વાર્તાકારનું મહત્ત્વનું કાર્ય તો જુદા જુદા અનુભવોને યોજનાપૂર્વક ગોઠવી તેમાંથી રહસ્ય નિષ્પન્ન કરવાનું છે. વાર્તાકારની કલા આ અનુભવોના ટુકડાને એકબીજા સાથે સાંકળી તેને કલાત્મક ઘાટ આપવામાં જ રહેલી છે. કોઈ પણ પ્રકારનું સાહિત્ય, પછી તે વિચારનું હોય કે લાગણીનું હોય, પોતાને ઉદ્દિષ્ટ એવા હેતુને ધ્યાનમાં રાખીને પોતાની પાસેની સામગ્રીની વ્યવસ્થાપૂર્વકની યોજના સિવાય સર્જી શકાતું નથી. જે વાર્તામાં કાર્ય હેતુ વિનાનું હોય અથવા ખનાવ આકર્ષિક હોય તો વાર્તાકારે તેને ટાળવાં જોઈએ તેને પોતાની યોજનામાં ખંધ ખેસતાં કરવાં જોઈએ. અમુક ધ્યેયને સ્પષ્ટ કરવાની ગરજ સારે ત્યાં સુધી જ માનવકાર્ય રસપ્રદ બને છે જીવનમાં તો એવું ઘણું અર્થ વગરનું બનતું હોય છે પણ વાર્તાકારનું કર્તવ્ય તો એમાંથી અર્થપૂર્ણ ઘટનાઓ અને કાર્યો પસંદ કરી તેને આકાર આપવાનું છે આ બાબતમાં શ્રી. 'ધૂમકેતુ'નો અભિપ્રાય નોંધવા જેવો છે.

“આજે મનુષ્યનો ખુદ્ધિવિકાસ થયો છે. અને સીધા ઉપદેશ કરતાં એને ધ્વનિમાં વધારે આનંદ આવે છે. તેમજ આજે એને વસ્તુની ખાસ અગત્ય નથી લાગતી. એટલા માટે આ ફેરફારને અનુરૂપ સાહિત્યમાં પણ ફેરફાર થયો છે.

વસ્તુ વાર્તામાં જરૂરનું નથી એવો અર્થ આમાંથી નીકળતો નથી. વસ્તુએ હાલની વાર્તાઓમાં ગૌણ સ્વરૂપ લીધું છે અને

એમ થવાના કારણ છે એટલું જ. બાકી સર્વોત્તમ દ્વંડીવાર્તાઓ તો વસ્તુવિધાન, પાત્રલેખન અને શૈલી ત્રણના સુંદર મેળમાથી જ જન્મે. ત્રણેમાંથી કોઈને પ્રધાન સ્થાન ન અપાય; તેમ જ કોઈને ગૌણ પણ નહી કહી શકાય. અને છતાં એટલું ચોક્કસ કે ત્રણેમાંથી માત્ર એકના જ પ્રધાન સ્વર પર રચાયેલી વાર્તાઓ શ્રેષ્ઠ ગણાય છે ને આકર્ષણમા જરાય નબળી નથી નીવડી. મોપાસાની ‘વન નાઈટ’ આનું ઉદાહરણ છે.”^{૧૧}

શ્રી. ‘ધૂમકેતુ’ કહે છે તેમ સારી ગણાતી વાર્તાઓમા સામાન્ય રીતે વસ્તુગૂંથણી, પાત્રલેખન અને શૈલી ત્રણેના સુમેળ હોય છે. પણ આજે જેમ જેમ માનસશાસ્ત્રનો અભ્યાસ વધતો જાય છે તેમ તેમ મનુષ્યને ખીબા મનુષ્યના કાર્યમા અને તે કાર્યની સમજણ મેળવવામા વધારે રસ પડતો થયો છે. જીવનમા ન સમજાતી ઘટના કેમ બને છે? સામાન્ય રીતે શાણા ગણાતા મનુષ્યે અમુક સંજોગો હેઠળ વિચિત્ર વર્તન કેમ કરે છે? મનુષ્યના ચિત્તની વાસનાઓ કયારે અને કેમ પ્રગળ બની એને કયે માર્ગે પ્રેરે છે તે સમજાવવામા આજના વાર્તાકારને વધારે રસ પડતો થયો છે. તેમ વળી જીવનના કોઈ અવનવા અનુભવના સાચા અને કદપેલા નિરૂપણમા પણ એને મજા પડે છે. પરિણામે આજની વાર્તાઓમા વસ્તુ પરત્વે ધ્યાન ઓછું કેન્દ્રિત બનતુ થયુ છે. આવી વાર્તાઓમા દેખકે વ્યક્ત કરવા ધારેલા ધ્વનિ અથવા રહસ્ય ઉપર જ સર્જકનું અને ભાવકનું ધ્યાન કેન્દ્રિત થાય છે.

દ્વંડીવાર્તા રસપ્રદ બને એ માટે એમા ઘટનાઓ તો આવવી જ જોઈએ અને આ ઘટનાઓના સર્જનમા અને તેની ગોઠવણીમા જ વસ્તુવિધાન રહેલું છે. બે માત્ર કથન જ હોય, પાત્રોનું પૃથક્કરણ અને ચમકીલો સંવાદ જ હોય તો વાર્તા અધૂરી

છોડવી ન ગમે એવી બની શકે નહિ. માનસશસ્ત્રના કોયડાઓને રજૂ કરતી વાર્તાઓમાં આવી ખામીઓ ઘણા મોટા પ્રમાણમાં વરતાય છે. માટે જ ઘટનાનું તત્ત્વ અને તેમાંથી પરાકાષ્ઠાની તરફ જતા કાર્યની અપેક્ષા વાર્તામાં રહે છે. વાર્તામાં પરાકાષ્ઠાની અપેક્ષા રહે પણ તેથી એમાં આશ્ચર્ય કે અચંબાનું તત્ત્વ આવવું જ જોઈએ એવી અપેક્ષા રહેતી નથી. જો વાર્તાકાર વાર્તાને અંતે આપણને ચકિત કરવાની કુશળતા ધરાવતો હોય તો તેટલું પૂરતું ગણાવું જોઈએ. જો કેવળ વસ્તુ ઉપર જ વાર્તા અવલંબતી હોય તો વાર્તાસાહિત્ય ક્યારનું મંદ પડી ગયું હોત. સારી વાર્તા સાગ્યે જ પોતાની સફળતા માટે અચંબાના સર્જન ઉપર આધાર રાખે છે. સારી વાર્તામાં સ્પષ્ટ પારકાષ્ઠાની સ્થિતિ આવવી જોઈએ. પરાકાષ્ઠા એટલે ધીરે ધીરે તીવ્ર બનતો જતો વાર્તામાંનો રસ એવી કક્ષાએ પહોંચે જ્યાં એ તીવ્રતમ બને. પરાકાષ્ઠાને અચંબા સાથે કશો જ સંબંધ નથી. સમગ્ર વાર્તામાં બનતી પ્રસંગઘટનાઓમાં નાવીન્ય અને રસ જળવાય એ સારા વસ્તુવિધાનની અનિવાર્ય આવશ્યકતાઓ છે.

“વાર્તાના બનાવો કુદરતી કે મનુષ્યકૃત જે હોય તે સ્વાભાવિક લાગવા જોઈએ. બીજી રીતે કહીએ તો વાર્તાના બનાવો પ્રતીતિકર હોવા જોઈએ. વાંચનાર કે સાંભળનારને વાર્તાના બનાવો બન્યા છે એમ માનવા જતા કલેશ ન થવો જોઈએ”.^{૧૨}

વસ્તુપસંદગી :

દૂંકીવાર્તાનાં ફલક અને બંધારણ જ એવા પ્રકારનાં છે કે એમાં વસ્તુની સંકુલતાને સ્થાન રહેતું નથી. જેમ નવલકથામાં એક કરતાં વધારે વાર્તાઓ સાથે ચાલી શકે તેમ નવલિકામાં કરી શકાય નહિ. માટે સાદું વસ્તુ જ દૂંકીવાર્તાને માટે સ્વાભાવિક

અને પ્રબળ ગણી શકાય. આવા વસ્તુને જ વિશાળ, રહસ્યમય અને જીવંત ઘાટ આપવાનું શક્ય બને. સાદું વસ્તુ નવલિકાના ક્ષેત્રને અને હેતુને માટે વધારે અનુકૂળ થઈ શકે એમ છે. નવલિકાના લખાણની ઠરી મર્યાદા નક્કી કરી શકાઈ નથી. એક જ ખેડકે પૂરી થઈ શકે તે નવલિકા અથવા અમુક પાનામા પૂરી થાય તે નવલિકા એવી આપવામા આવેલી વ્યાખ્યાઓ બ્રામક છે. કારણ 'એક' એ સાપેક્ષ વસ્તુ છે અને વાચકની કુરસદ, રસ અને ધીરજ ઉપર આધાર રાખે છે. નવલિકા માટે નક્કી થયેલું લક્ષણ માત્ર એક જ છે અને તે એ કે એના કેન્દ્રસ્થાને એક જ ઘટના છે જેમાથી સમગ્ર અસરની એકતા જિલ્લી કરવામા આવે છે આ લક્ષણને અનુવક્ષીને જ આપણે એમ કહી શકીએ કે નવલિકાને વધારે અનુકૂળ સાદું વસ્તુ છે. દૂંઠીવાર્તામા એક જ હેતુ અથવા અર્થનિયામક બળ બને છે અને એમાથી જ અસરની એકતા નિષ્પન્ન થાય છે અને તે માટે એક જ વસ્તુની આવશ્યકતા છે. ગૌણ ઘટનાઓને માટે ભાગે દૂંઠીવાર્તાઓમા સ્થાન મળતુ નથી. ઘણીવાર બીજા બનાવોના સૂચનો વાર્તામા કરવામા આવે છે પણ જે વાર્તાકાર કુશળ હોય તે જ બનાવોના આવા સૂચનો પ્રતીતિકરતાથી કરી શકે છે. ખેવડા વસ્તુને ટાંગવાથી વાર્તાકાર પોતાના વાચકોનું ધ્યાન એના ઉદ્દિષ્ટ હેતુ ઉપર કેન્દ્રિત કરવાને સક્ષમ બને છે. આધુનિક નવલિકાના લક્ષણોમા સરળતા, એકતા, સૂત્રાત્મકતા અને ધ્વનિની સૂચનશક્તિ મહત્વના છે. વસ્તુ સાદું હોવાને કારણે વાર્તાની સાથે એવું નો ગૂંથાઈ ગયું હોય છે કે જેમ નવલકથામા પૃથક્કરણને માટે વસ્તુને છૂટું પાડી શકીએ છીએ તેમ નવલિકામા વસ્તુને વાર્તાથી છૂટું પાડી શકાતુ નથી.

દૂંઠીવાર્તાના વસ્તુવિધાનમા લેખકને શરૂઆત કરતા અંત વધારે દૃષ્ટિ સમીપ રાખવો પડે છે કારણ એ અંત જ એના વાર્તાના કાર્યનું નિયમન કરે છે. અને વાર્તાકારને પોતાની વાર્તા

માટે જે સામગ્રી પસંદ કરવાની છે તે પણ વાર્તાના અંત ધ્યાનમાં રાખીને જ કરવાની રહે છે. આને માટે સુપ્રસિદ્ધ વાર્તાકાર એડગર એલ્ડન યો કહે છે:

“Nothing is more clear than that every plot worth the name must be elaborated to its denouement before anything be attempted with pen. It is only with the denouement constantly in view that we can give a plot its indispensable air of consequence or causation by making incidents, and especially the tone at all points, tend to the development of the intention”

દૂંકીવાર્તામાં આવતો અંત નવલકથાના અંત જેવો સ્પષ્ટ અને વીગતપૂર્ણ હોતો નથી. એમાં વાર્તાકાર માત્ર સૂચન જ મૂકે છે અને વાચકે એમાંથી યોતાની કલ્પનાના ગજા પ્રમાણે સમજી લેવાનું હોય છે. પરંતુ એ ધ્વનિ અને એ સમજણ માટે વાર્તાકાર આપણને વાર્તાના આરંભથી તૈયાર કરતો રહે છે. અને આ તૈયારીમાં જ સર્જકનો અને ભાવકનો રસ સમાયેલો છે. નાટકમાં વારંવાર આવતી ત્રણ એકતાને દૂંકીવાર્તાને લાગુ પાડવાનો કશો અર્થ નથી. પણ એને અનુલક્ષીને આપણે એટલું તો જરૂર કહી શકીએ કે વાર્તાની ઘટનાનો ગાળો જટિલો દૂંકો તેટલો વાર્તાનો રસ વધારે તીવ્ર. આનો અર્થ એ નથી કે વાર્તાની ઘટનામાં વર્ષનો ગાળો ન આવી શકે. અર્થ એટલો જ છે કે આવો ગાળો જટિલો એછો તેટલો વાર્તાનો રસ વધારે. મોટા ભાગની દૂંકીવાર્તાઓમાં સ્થળ પણ એક જ હોય છે કારણ સ્થળાંતરો યોજવાં એટલે વાર્તાના સાદા વસ્તુમાં સંકુલતાનો ઉમેરો કરવો. દૂંકીવાર્તાનું કલેવર જ એવા પ્રકારનું છે કે એમાં આપોઆપ સ્થળ અને સમયની મર્યાદા સર્જકને સ્વીકારવી પડે.

વાર્તાના આયોજનમાં સારો વાર્તાકાર કથનનો બહુ ઓછો ઉપયોગ કરે છે. એનું ધ્યેય તો મુખ્ય પ્રસંગઘટનાની આગુબાજુ

નાના પ્રસંગો સર્જી એ બધાને સાંકળવાનું છે. જ્યાં જ્યાં જરૂર જણાય ત્યાં ત્યાં એ કથનનો આશ્રય લે છે. આમ કરવામા એ લગભગ નાટ્યકારની કલાની નજીક જતો હોય છે. આવી પ્રસંગઘટનાઓને સાંકળતુ કાર્ય એ શોધી કાઢે છે અને તેના વિકાસ વહે એ પોતાની વાર્તાનો વિકાસ સાધે છે. આથી જ વાર્તાકારે પોતાની વાર્તાનો આરંભ બનાવના દૂરના ભૂતકાળથી કરવા કરતાં એના મધ્યબિંદુએથી કરવો રહે છે, જ્યાંથી વાર્તાને સમજવા જેટલા ભૂતકાળને પણ નિરખી શકાય. બનાવોને રજૂ કરવાની એની યોજના પણ સાદી જ હોય છે. એતુ ધ્યાન પરાકાંઠા ઉપર કેન્દ્રિત થયેલું હોય છે અને તેથી વાર્તાના મુખ્ય બનાવને એ વધારે વીગતે વર્ણવે છે. બનાવોની આ રજૂઆતમા વાર્તાનું કાર્ય વિષયાંતરે અને લાંબાં વર્ણનોમા અટવાયા વિના સીધું લક્ષ્યગામી બનવું જોઈ એ.

પણ જે વાર્તામા વધારે પાત્રો અને વસ્તુ વધારે અટપટું હોય છે ત્યાં બનાવોની પૂર્વાપરથી ગોઠવણીનો પ્રશ્ન ઉપસ્થિત થાય છે. ઘણા પાત્રોમાથી એક જ પાત્રનું કાર્ય એક વખતે નિરૂપી શકાય. વળી સાથે બનતા બનાવો પણ ભાષામા એક પછી એક એમ જ આવી શકે. આવી પરિસ્થિતિમા વાર્તાકાર શક્યાશક્યતાનો અથવા સંભવઅસંભવનો વિચાર કરી પોતાની વાર્તાની ઘટનાઓની યોજના કરતો હોય છે. પ્રત્યેક વાર્તામા જેમ પરાકાંઠા તેમ કુતૂહલનું તત્ત્વ તેની રસપ્રકૃતિ માટે આવશ્યક છે. પ્રત્યેક વાર્તાકારે પોતાની વાર્તાનું વસ્તુ પછી તે સાદું હોય કે સંકુલ હોય પણ તે એવી રીતે ગોઠવવું જોઈ એ કે જેથી આ કુતૂહલનું તત્ત્વ જળવાય અને વાચક વાર્તાનો રસ લેવા વધારે ને વધારે આકર્ષિતો જાય. આ માટે કોઈ નિયમો હોઈ શકે નહિ. એનો આધાર વાર્તાના વસ્તુ ઉપર અને વાર્તાકારની આવડત ઉપર રહે છે.

નવલિકામા વસ્તુગૂંથણી વિશે સ્વ. શ્રી. રામનારાયણ પાઠક લખે છે: “વાર્તામા અને દ્રંડીવાર્તામા ખાસ કરીને આ બધા બનાવો

લાગણીઓ વગેરેમાં કયાંક મધ્યખિન્દુ હોયું જોઈએ. આ મધ્યખિન્દુ કંઈ વાર્તાના લેખની વચમાં જોઈએ એવો અર્થ નથી, તે ગમે ત્યાં આવે, છેક છેલ્લા વાક્યમાં પણ આવે. પણ એ આવવું જોઈએ. આખી વાર્તાની બધી હકીકત, બધા વિચારો, બધા બનાવો એ મધ્યખિન્દુને જ દર્શાવતા હોવા જોઈએ. તેમાં પણ દૂંકીવાર્તામાં ખાસ વધારે સંભાળ રાખવી જોઈએ.”^{૧૩}

દૂંકીવાર્તામાં વાર્તાનું પ્રત્યેક અંગ મહત્ત્વનું બને છે છતાં તેમાં ખાસ તો વાર્તાના આરંભની અને એના અંતની પહેલી છાપ ચિરંજીવ રહે છે. માટે જ નવલિકામાં આરંભ અને અંત આકર્ષક હોવા જોઈએ. વાર્તાનો આરંભ જ્યાં વધારે રસ હોય ત્યાંથી જ થવો જરૂરી છે પછી ભલે બીજે સ્થળેથી કરવાનું વધારે સગવડભરેલું કેમ ન હોય! વર્તમાનયુગની ઝડપ અને દૂંકીવાર્તાની સૂત્રાત્મકતાએ વાર્તામાંથી લાંબા પ્રસ્તાવને કાઢવામાં મહત્ત્વનો ભાગ ભજવ્યો છે. “દૂંકીવાર્તા જીવનના કોઈ રહસ્યને ઓછામાં ઓછાં પાત્રોથી ઓછામાં ઓછા બનાવેલી, ઓછામાં ઓછા શબ્દોમાં નિરૂપિત કરે છે.”^{૧૪}

જૂના લેખકો પોતાની વાર્તાઓનો આરંભ લાંબી પ્રસ્તાવનાથી કરતાં પણ વર્તમાન યુગમાં સામયિકોને માટે લાગણી વાર્તાઓમાંથી આવી પ્રસ્તાવનાઓને દૂર કરવામાં આવી છે. આમ થવાથી વાર્તાની સૂત્રાત્મકતા, સુબદ્ધતા અને સૂચનશક્તિ વધી છે, અને તેથી આધુનિક નવલિકાઓ વાચકનું ચિત્ત એકદમ પકડી લે છે. કેટલાક વિવેચકોને મતે વાર્તાના આરંભની આવી ઉતાવળથી વાર્તાના ભાવ અને હેતુને ઉપયોગી એવી ભૂમિકા સર્જી શકાતી નથી અને તેની જીર્ણપ સાથે છે. આમ છતાં નવીન વાર્તાઓમાં પણ દૂંકા પ્રસ્તાવ

૧૩ રા. વિ. પાઠક-‘સાહિત્યાલોક’

૧૪. રા. વિ. પાઠક- ‘સાહિત્યવિમર્શ’

જેવામા આવે છે આવી વાર્તાઓનો આરંભ સંવાદ સાથે કરવામા આવે છે. અને આ સંવાદ દ્વારા વાર્તાના વસ્તુનો પ્રવેશ કરાવવામા આવે છે. પરંતુ આવા સંવાદમા કશુંક રસિક તત્ત્વ સમાયેલું હોય તો જ તે આકર્ષક બને છે. નહિ તો તે ટાયલા જેવો લાગે. એકગર એલન પો જેવાની વાર્તા એકદમ કોઈક ઘટનાથી જ શરૂ થાય છે અને જાણુવી જેટલી જરૂરી છે તેટલી બધી વીગતો એ દરમિયાન જ લેખક આપણને કહી દે છે આ ઉપરથી એટલું તો સ્પષ્ટ થશે જ કે દૂંડીવાર્તાના આરંભ સ્પષ્ટ, સારો, ચોક્કસ અને વાર્તાના વધુ રસની આગાહી આપતો તો હોવો જ જોઈએ. આવો આરંભ વાર્તાનું સમગ્ર અંગ બને છે.

જેમ વાર્તાનો આરંભ તેમ વાર્તાનો અંત પણ આકર્ષક હોવો જોઈએ. સમાપનમા પરાકાષ્ઠા અને અંત એમ બન્નેના સમાવેશ થાય છે. પરાકાષ્ઠા એ વાર્તાનું મહત્ત્વનું બિન્દુ છે કાગળ વાર્તાનો વધતો જતો રસ આ બિન્દુએ તીવ્રતમ બને છે. નાટક અને નવલકથાને માટે અંત જેન મહત્ત્વનો છે તેમ નવલિકાને માટે પણ છે. અહીં વાર્તાની ઘટના અને એનું કથન પૂરા થાય છે અને પ્રશ્નોનો નીવેડો આવે છે અને લેખક કલત્મક રીતે એનાં ભાવકથી છૂટો પડે છે દૂંડીવાર્તાનું સમાપન નવલકથા અને નાટકથી જુદી રીતનું હોય છે. નવલકથામા વસ્તુની સંકુલતા ધીરે ધીરે સિદ્ધતી બાય છે અને નાનામોટા પાત્રો પોતપોતાને સ્થાને પહોંચી પોતાની ઇચ્છિત વસ્તુ મેળવે છે અથવા શુભાવી બેઠા હોય છે. નાટકના સમાપનમાં તીવ્રતમ કક્ષાએ પહોંચેલો લાગણીનો આવેગ ક ડો પડતો બાય છે. અને વસ્તુનો ઉકેલ આવતો બાય છે. દૂંડીવાર્તાનું વસ્તુ તો સાદું જ હોવાથી એને સમાપનમા વસ્તુની કશી સંકુલતા છોડવી પડતી નથી. સામાન્ય રીતે તો નવલિકામા ઘણીવાર પરાકાષ્ઠાની સાથે જ સમાપન થઈ જતું હોય છે. અને બે એમ ન થતું હોય તો પણ પરાકાષ્ઠા પછી વાર્તા ઝાઝી લાખી ચાલતી હોતી.

હવે અસરની સમગ્રતા અથવા સંસ્કારની અન્વિતિની વાત કરીએ છીએ ત્યારે આપણે એવી ઘણી વાર્તાઓ જોઈએ છીએ કે જેનો આરંભ એક ભાવમાં થાય અને અંત ખીજામાં આવે. આમ છતાં સમગ્ર વાર્તાના કેન્દ્રસ્થાને જે ભાવ છે તે એક સરખો જ આખો વખત રહે છે. જે વાર્તાનો આરંભ સુખદ રીતે થાય તો ઘણું ભાગે એનો અંત પણ સુખદ રીતે જ આવે અને જે કરુણ રીતે થાય તો સમાપન પણ એવું આવે છતાં ઘણીવાર વિરોધાભાસનો ઉપયોગ કરી સર્જક આરંભનાં અને સમાપનનાં વાતાવરણ જુદાં દર્શાવે છે. આમ છતાં કરુણાન્ત કૃતિનો ઉલ્લાસમય વાતાવરણથી આરંભ કરવો દ્રુતવાર્તાને માટે અનુચિત ગણાય છે. આવી અસરની એકતા માટે હેતુની એકતા અને વસ્તુની સરળતા આવશ્યક છે. શરૂઆતથી જ અંતની ઝાંખી થવી જોઈએ અને એ ઝાંખા જ આખી વાર્તા દરમિયાન પ્રધાનભાવે ચિત્ત સમક્ષ રહેવી જોઈએ.

"The denouement of a long story is nothing it is just a full close; which you may approach and accompany as you please-it is coda, not an essential member of the rhythm; but the body and end of a short story is bone of the bone and blood of blood of the beginning."^{૧૭}

આવી એકતા નિબંધન કરાવાને માટે કુશળ વાર્તાકાર સૌ પ્રથમ એકાદ લાગણીનું અથવા ચોક્કસ અસરનું કલ્પન કરે છે અને પછી તેને અનુરૂપ બનાવોને એ શોધી કાઢે છે. આ બનાવો એવા હોવા જોઈએ કે જે પેલી અસરને પુષ્ટ કરવામાં અને વ્યક્ત કરવામાં ઉપકારક બને. આમાં એવું એક વાક્ય કે એક શબ્દ પણ એવો ન આવવો જોઈએ જે ઘાતક નીવડે. વાર્તાનું વાતાવરણ પણ આ અસરને પોષક હોવું જોઈએ, આમ કરવામાં વાર્તાકારની સમક્ષ મુખ્ય પ્રશ્ન પોતાની વાર્તામાં શું દાખલ કરવું તેનો હોય છે. જે કંઈ

આ અસરને મદદકર્તા હોય તે સ્ત્રીકારવું જોઈએ અને જ એને અવરોધક હોય તેનો ત્યાગ કરવો જોઈએ. એકાદ ખંડકાવ્યનો કે સૌનેટનો જેમ સંપૂર્ણ અને કલાત્મક ઘાટ હોય છે તેમ દૂંડીવાર્તાનો પણ કલાત્મક ઘાટ હોય છે. મહાન સર્જકોની વાર્તાઓ આપણે જોઈશું તો તેમાં વાતાવરણ, પાત્રો અને તેમાથી થતી અસર એકબીજા સાથે સુમેળ અને સુસંવાદ સાધીને આવતા હોય છે. પોની વાર્તામાં ભાવકને વાર્તાના આરંભમાં અનુભવાનો ભાવ વાર્તાના અંતમાં અનુભવાતા ભાવના જેવો જ રહે છે.

પાત્રાલેખન :

દૂંડીવાર્તાના પાત્રાલેખન માટે સામગ્રી એકઠી કરવામાં વિશિષ્ટ પ્રકારની અવલોકનશક્તિની અપેક્ષા રહે છે. વાર્તાકારે જ્યારે જ્યારે પોતાની નજર સમક્ષ કંઈક આકર્ષક અને જેમાં ભિડો રસ પડી શકે એવા માનવસ્વભાવના લક્ષણો આવી ચડે ત્યારે તેને પોતાના ચિત્તમાં ગ્રહણ કરવાને તત્પર રહેવું જોઈએ. આવાં માનવીઓ વિચિત્ર ધૂની અને અસામાન્ય હોવા જ જોઈએ એવું કશું જ નથી. એમના કાર્યો, ધૂનો, હેતુઓ, પ્રેરણાઓ એમના મનમાં ચાલતા સંઘર્ષો જ્યારે જ્યારે બાહ્યસ્વરૂપે વ્યક્ત થાય ત્યારે ત્યારે તેનું અવલોકન કરવું જોઈએ અને જ્યારે એ બાહ્યસ્વરૂપે વ્યક્ત ન થતા હોય ત્યારે પોતાની કલ્પના વડે તેમના અંતરમાં ડોકિયું કરી પોતાની વાર્તામાં તેમને વ્યક્ત કરવા જોઈએ. લેખક આમ કરતી વખતે માનવસ્વભાવનું અર્થઘટન કરે છે અને લેખકનું અર્થઘટન કરવાના આ કાર્યનું મૂલ્ય ઓછું આંધી શકાય નહિ. કારણ જ્યાં સુધી અંતઃસ્ફુરણ અને આતર અવલોકન કરવાની ટેવ એ પાડતો નથી ત્યાં સુધી એ બાહ્ય કાર્ય અને વ્યક્તિત્વના આતર મનમાં ચાલતાં મંથનોને સરખાવી શકતો નથી; ત્યાં સુધી પોતે ભેગી કરેલી સામગ્રીને એ સંવાદી સ્વરૂપ આપી પાત્રમાં પ્રાણ પૂરી શકતો

નથી. સારી વાર્તાના હાઈમાં જેમ રહસ્ય સમાયલું છે તેમ સારા પાત્રસર્જન પાછળ પણ કશો મુદ્દો રહેલો છે. અને આ મુદ્દો કેવળ પાત્રના જીવનનું અર્થઘટન કરીને અથવા તેમના મનમાં પ્રવેશીને જ ઉપસાવી શકાય; તે સિવાય સર્જવામાં આવેલું પાત્ર કેવળ ચંત્રવત્ અને પ્રાણહીન જ લાગે.

લેખકે મનુષ્યના સ્વભાવનું આંતર અવલોકન કરવાની શક્તિ કેળવવી પડે છે અને એ માટે એણે પોતાના મનનું આંતર અવલોકન કરવું જોઈએ. જે પોતાના આંતરને સમજી શકતો નથી અથવા જોઈ શકતો નથી તે ભાગ્યે જ ખીજના મનમાં પ્રવેશીને તેને સમજી શકે છે. પોતાના અનુભવ દ્વારા જ તે ખીજના અનુભવોને સમજવાને શક્તિમાન બને છે. પોતાનાં પાત્રો સારાં હોય કે નરસાં હોય પણ પ્રત્યેક સર્જક પોતાનું ઘણું બધું પોતાનાં પાત્રોમાં મૂકી દે છે. ઘણીવાર સિન્ન સિન્ન પ્રકારનાં પાત્રો એક જ નમૂનામાંથી ઘડવામાં આવતાં હોય છે. ધૂમકેતુની પાત્રસૃષ્ટિ અટલી વિશાળ છે પણ તે પાછળ સર્જકના આંતરમાંના ચોક્કસ ભાવો ગ્રપ્ટ રીતે વર્તાઈ આવે છે પછી તે આગ્રપાલી હોય કે સુકેશી હોય, ખિંખિસાર હોય કે ભીખુ હોય, અલી ડોસો હોય કે જુમ્મો ભીસ્તી હોય. પાત્રોમાં અમુક તત્ત્વોને સેળસેળ કરવાનું લક્ષણ લેખકના હૃદયમાં હોય છે અને બાકીનું માળખું એ અવલોકનથી પૂરે છે.

વાસ્તવિક જીવનમાં જેવાં મનુષ્યો જોઈએ છીએ તેવાં ને તેવાં વાર્તામાં ઉતારવાનું કામ મુશ્કેલ છે. થોડા જ સર્જકો તેમ કરી શકે છે પણ તેમ કરવાનાં લેખકે ઘણી કાળજી રાખવી જોઈએ અને વ્યક્તિની ઓળખ છુપાવી જોઈએ અને તે માટે તેમના દેખાવો સંજોગો આદિમાં ફેરાફાર કરવો જોઈએ. જીવનમાંની વાસ્તવિક વ્યક્તિ તો અમુક પ્રકારના માનવસ્વભાવનું દર્શન કરાવવા માટેની માહિતી, સામગ્રી પૂરી પાડી જીવંત વ્યક્તિત્વસર્જન કેવી રીતે કરી શકાય તેનું દર્શન કરાવી શકે.

માટે ભાગે નેા દૂકીવાર્તામા એક પાત્રના જીવનમા એકાદ બનાવથી કેવું પરિવર્તન થઈ જાય છે તે નાટ્યાત્મક રીતે દર્શાવવામા આવે છે. આ દષ્ટિએ વિચારતા પણ દૂકીવાર્તા નવલકથા કરતાં નાટકની વધારે નજીક જાય છે.

The novel aims to show growth of character, with reaction of one character upon another. It portrays a certain period or the whole life—but with the aim of portraying growth. The short story has to do with change in character—the cross road, rather than the main road travelled ૧૮

નવલિકાને નાટકની માફક સ્થળની મર્યાદા નડતી હોવાથી એને નાટકની પદ્ધતિ જ અખત્યાર કરવી પડે છે. અને એમ કરવામા એ પોતાનું ધ્યાન સ્થળ અને વાતાવરણની વચ્ચે પોતાના મુખ્ય પાત્રને મૂકી તે ઉપર કેન્દ્રિત કરે છે. નવલકથાકારને પાત્ર-વિકાસમાં ઉપકારક બનતા અનેક ગૌણપાત્રોને પણ નવલિકાકારે જતા કરવા પડે છે. એને તો પોતાના પાત્રને તેના કુટુંબથી, સગાવહાલાથી અને તેના ભૂતકાળથી પણ અળગું પાડીને જ દર્શાવવું પડે છે. દૂકીવાર્તા પાત્રના જીવનની થોડીક ઝાંખી જ કરાવી શકે તેનું સકળ જીવનવૃત્તાત આપી શકે નહિ. ભૂતકાળના અને ભવિષ્યના જીવનનાં સૂચન માત્ર જ આપી શકે પણ તે વીગતે અથવા સ્પષ્ટ રીતે કહી દેવાનું દૂકીવાર્તાના ક્ષેત્રની મર્યાદામા શક્ય નથી. પાત્રને બાલુવા સમજવા જેટલું જરૂરી છે તે પ્રસંગોપાત્ત સંવાદ દ્વારા સૂચવવામાં આવે છે. વાર્તાકારની પાત્રોને રજૂ કરવાની આ પદ્ધતિમા અનુગત અથવા અપ્રતીતિકર ભાગે એવું કશું જ નથી. બિલકુલ દૂકીવાર્તાને માટે તો પાત્રદર્શનની આવી જ પદ્ધતિ સ્વાભાવિક ગણાય. જીવનમા આપણે ભાગ્યે જ એવી વ્યક્તિને મળીએ છીએ

કે જે અડધા કલાકમાં તેના સમગ્ર જીવનનો ઇતિહાસ કહેવા બેસી જાય અને બે કોઈ એવી વ્યક્તિ ભોગ બેગે મળી જાય તો આપણે એવી વ્યક્તિના સંપર્કમાં બીજવાર આવવાનું ટાળીએ છીએ. આ પદ્ધતિમાં પણ વાર્તાની પ્રગતિ સાથે વાંચકની પાત્ર વિશેની સમજ પણ વધતી જાય છે. પાત્રદર્શન ધીરે ધીરે પરાકાષ્ઠાની કક્ષા સુધી વધતું જાય છે અને તેથી વાચકનો પાત્રમાંનો રસ પણ વધતો જાય છે.

વાર્તામાં બે પ્રકારનાં પાત્રોનો સમાવેશ થાય. પ્રથમ તો વાર્તાની પ્રગતિ સાથે જેમના વ્યક્તિત્વનું પરિવર્તન થતું હોય અને બીજાં એવાં કે જેમનામાં કશું પણ પરિવર્તન ન થઈ શકે. નવલિકામાં બીજા પ્રકારનાં પાત્રોનું નિરૂપણ આવી શકે પણ તેમ કરવામાં નવલિકા રસ ગુમાવી બેસવાનો સંભવ રહે. નવલકથામાં તો નાના બનાવો તેનાં વર્ણનો આદિ એટલું બધું આવે કે જેથી આપણે એ બધાંમાં તણાયા જઈએ અને પાત્ર વિશે ઝાઝી ભાંજગડમાં પડવાનું ભૂલી જઈએ. નવલિકામાં તો પાત્ર વિશે-કશા અસાધારણ તત્ત્વની નાટ્યાત્મક રજૂઆત વિશે-ભાવકની અપેક્ષા રહે જ છે. સામાન્ય માણસની રજૂઆત દૂકીવાર્તામાં આવી શકે પણ એ સામાન્ય માણસની રજૂઆત એવા સંબંધોમાં થવી જોઈએ જેથી એનામાં રહેલી સામાન્યતા પણ ધ્યાન ખેંચનારી બને. ‘પોસ્ટ ઓફિસ’, ‘લીખુ’, ‘ભૈયાદાદા’, ‘અંતઃસ્રોત’ જેવી વાર્તાઓમાં આવતી સામાન્ય માનવીઓની કથા આ રીતે જ આકર્ષક બને છે. જે દૂકીવાર્તામાં પાત્રનું પરિવર્તન નથી થતું તે વાર્તાને રસપ્રદ બનવા માટે પ્રસંગ અથવા પાત્રના ચારિત્ર્યમાં કશુંક અસાધારણ તત્ત્વ દર્શાવવું પડે છે.

આમ પાત્રનો વિકાસ વાર્તામાં રસનું કેન્દ્ર બને છે. ઉત્તમ વાર્તાઓમાં હંમેશાં પાત્રના જીવનની કટોકટીની ઘડી ઊભી કરી પાત્રનું પરિવર્તન કઈ દિશામાં અને કેવું થાય છે તે દર્શાવવામાં આવે છે. દૂકીવાર્તાઓમાં પાત્રનો વિકાસ દર્શાવવાનું શક્ય નથી એમ પણ ઘણા વિવેચકો માને છે પરંતુ વાર્તાને આકર્ષક અને

રસપ્રદ બનાવવાને માટે વાર્તાકારે નાટ્યાત્મક પદ્ધતિને અપનાવીને પાત્રના જીવનની કટોકટીની ઘડી અને તેનું પરિવર્તન દર્શાવવું પડે છે. દુઃકીર્તિવાર્તાને પાત્રદર્શન અને પાત્રવિકાસમાં નડતી મુશ્કેલીઓ નાટકના જેવી જ છે. વાર્તાકારને નાના પ્રસંગો ટાળીને મહત્વના અને મહત્વમય પ્રસંગો પસંદ કરવા પડે છે જે પાત્રોના વ્યક્તિત્વનું દર્શન કરાવે અને તે માટે વાર્તાકારને પોતાના પાત્રને મધ્યમા રાખી પોતાની વાર્તાના વસ્તુને ઘાટ આપવો પડે છે. વાર્તાકારે દૃષ્ટેલા નાયકના વ્યક્તિત્વને અનુરૂપ પ્રસંગ કલ્પવો પડે છે. “વાર્તા મુખ્ય પાત્રનું પૂરેપૂરું વ્યક્તિત્વ પ્રગટ કરવા પ્રયત્ન કરે છે. તેની પાછળની ભોંયમા આખો સમાજ, સમાજના વર્ગો કે વ્યક્તિઓ અને તેની પણ પાછળ અત્યંત ઝાખી રીને આખું ‘જગત રહેલું’ હોય છે.”^{૧૯}

આ માટે વાર્તાકાર પોતાના પાત્રના જીવનને ઢુંકાવે છે. આમ કરવામા એને નાના પ્રસંગો અને નાની વીગતોને કાઢી નાખવી પડે છે અને મહત્વના પ્રસંગ અને વીગતોને સ્થાન આપવું પડે છે. મહત્વના પ્રસંગો એટલે બીજી કોઈ રીતે મહાન નહિ પણ પાત્રના જીવનને દર્શાવવામા અથવા ઘડવામા મહત્વનું કાર્ય કરે તે. ઘણીવાર આવા પ્રસંગો પ્રસંગની દૃષ્ટિએ નજીવા લાગે પણ પરિણામની દૃષ્ટિએ તે મહત્વના બને. ‘પોસ્ટ ઓફિસ’ નો પોસ્ટ માસ્તર અલીનું માનસ સમજી શકતો નથી અને એનો ઊપહાસ કરે છે. પ્રસંગ નજીવો છે પણ જ્યારે પોતાની પુત્રીની માદગીના સમાચાર આવે છે અને એને રાહ બેવાનો વખત આવે છે ત્યારે અલીનું માનસ એને સમજાય છે. પ્રસંગનું આ મહત્વ છે.

વાર્તામા મહત્વના પ્રસંગની આબુબાબુ જુદાજુદા પ્રસંગો થોળને પાત્રના વ્યક્તિત્વનું દર્શન કરાવી શકાય. આવા પ્રસંગોમાં કાર્યનું સાતત્ય જતાવવા અને તેને અર્થપૂર્ણ રીતે સાકળવા માટે

વાર્તાકારમાં ઘણી શક્તિની અપેક્ષા રહે છે. ઘણા વાર્તાકારો કથનનો ઉપયોગ કરી મુખ્ય અને ગૌણ પ્રસંગોનો ગૂંચવાડો કરી દે છે. જ્યારે કુશળ વાર્તાકાર મહત્વના પ્રસંગને ઉપસાવવા નાના પ્રસંગોને નાટ્યાત્મક રીતે યોજે છે. અને આ પ્રસંગોને એવી ક્રમબદ્ધ રીતે યોજે કે જેથી કલ્પનાશીલ વાચક પાત્રના વ્યક્તિત્વનું સ્પષ્ટ દર્શન કરી શકે. ‘મુકુન્દરાય’ ૨૦માં તેના કોલેજના જીવનના પ્રસંગો, તાર આવતાં પિતાપુત્રીની સ્વાગતની તૈયારીના પ્રસંગો, પિતાપુત્રની મુલાકાત છે. વાર્તામાં આવતી પરાકાષ્ઠાને ઉપસાવવાની સહાય અર્થે યોજાયાં છે અને સમગ્ર વાર્તાનો કલાત્મક ઘાટ રચાય છે.

જેમ જીવનમાં તેમ વાર્તામાં પણ વાચકને પાત્રનાં નામ અને દેખાવમાં રસ પડે છે. આમ હોય તો પાત્ર જીવનમાં જોવામાં આવતાં મનુષ્યોનાં જેવાં દેખાય તેથી ઘણીવાર વાર્તાકાર પોતાના મનમાં હોય એવી આકૃતિનું વર્ણન આ પાત્રને અનુલક્ષીને કરવા યોગ્ય જાય. આવાં વર્ણનો હંમેશાં જરૂરી હોય છે એમ નથી. અમુક પરિસ્થિતિમાં મુકાયેલા પાત્રને નિહાળવામાં પડેલો વાચક તેના નામઠામ અને દેખાવની દરકાર કરતો નથી અને ઘણીવાર તો એ પરિસ્થિતિ ઉપરથી એ પાત્રની માનસઆકૃતિ પોતાની કલ્પના પ્રમાણે ખાંધી લે છે, નવીન વાર્તાઓમાં તો ભાવકની કલ્પનાને કામ કરવા માટે પાત્રના સ્વભાવની પ્રધાન રેખાઓને જ રજૂ કરવામાં આવે છે, પાત્રના ખાસ દેખાવનું વર્ણન કરવા કરતાં વાર્તાકાર તેના બદલાતા જતા ભાવોનું જ વર્ણન કરે છે તેથી પાત્રને વિશે આપણા મનમાં ધીરેધીરે આકૃતિ વિકસતી જાય છે. વાર્તાના આરંભમાં ભાવકના મન ઉપર કોઈ ચોક્કસ આકૃતિ જડી દેવા કરતાં પાત્રની વિકસતી જતી આકૃતિ દર્શાવવાની આધુનિક વાર્તાઓએ અપનાવેલી કલા વધારે આકર્ષક છે. આવી આકૃતિ જડ અને સ્થિર બનવા કરતાં ભાવ પ્રમાણે ફેરવાતી જઈ નવાંનવાં રૂપો

ધારણ કરે છે. પાત્રના વ્યક્તિગત દેખાવનું વર્ણન કરતા લેખકમાં કદપનાશક્તિની હિણુપ વર્તાય છે અને વાચકમાં પણ કદપના જગાડવા । એ નિષ્ફળ નીવડે છે, દેખાવની વીગતો જોમ થોડી તેમ પહેરવેશની વીગતો પણ થોડી અને સૂચનાત્મક હોવી જોઈએ. ઐતિહાસિક વસ્તુવાળા અને કદપનારંગી વસ્તુવાળા અથવા નો પ્રસંગ સાથે કશી રીતે સંકળાયેલા હોય એવા સંદર્ભમાં જ પહેરવેશની વીગતોનું કશું મહત્ત્વ છે.

પાત્રનું પૃથક્કરણ દ્વંદ્વીવાર્તામાં એના જીવનમાં હિભી થતી ઘડભાજ અથવા સંઘર્ષનું દર્શન કરાવીને કરવામાં આવે છે. બધા સંઘર્ષોમાં આવા પૃથક્કરણની આવશ્યકતા નથી અને અપેક્ષા પણ રહેતી નથી, જ્યાં સંઘર્ષ વધારે સંકુલ સ્વરૂપનો હોય અને જ્યાં હેતુ અને રહસ્ય સમજાવવાની આવશ્યકતા હોય ત્યાં પાત્રના માનસનું પૃથક્કરણ જરૂરી બને છે. પૃથક્કરણ લાગુ ચાલે તો તે વાર્તામાંનો આપણો રસ ઓછો કરી નાખે અને તેથી વાર્તાકારે કવચિત્ જ, અને બહુ જરૂર હોય તો જ, એનો ઉપયોગ કરવો જોઈએ. પાત્રના સ્વભાવના વિશિષ્ટ લક્ષણોને પસંદ કરી મુખ્ય ઘટનાના સંદર્ભમાં કેન્દ્રિત કરી કુશળ વાર્તાકાર પોતાના પાત્રના સ્વભાવનું પૃથક્કરણ કરી બતાવે છે.

પાત્રનિરૂપણની પદ્ધતિઓ :

પાત્રની રજૂઆત કથનથી અને નાટ્યાત્મક પદ્ધતિથી કરવામાં આવે છે. પહેલી પદ્ધતિમાં સર્જક પોતે પાત્ર વિશે કહે જ્યારે બીજીમાં પાત્ર પોતાની ઉક્તિઓ અને કાર્યો દ્વારા પોતાની રજૂઆત કરે. આધુનિક વાર્તાઓમાં પાત્રોની ઉક્તિઓ દ્વારા તેના માનસનું દર્શન કરાવવા સર્જક પ્રયત્ન કરે છે. આમાં તેની માનસિક અને નૈતિક એમ બંને બાજુઓ રજૂ થાય છે. પ્રત્યક્ષ જીવનમાં જેટલું મહત્ત્વ કાર્યનું છે તેટલું જ મહત્ત્વ વાર્તામાં પાત્રની વાણીનું છે.

કારણ પાત્ર પાસે વાણી ઉચ્ચારાવીને વાર્તાકાર તેના વિચાર સં-
લાગણીના વિવિધ ખૂણાઓ દર્શાવી શકે છે. લાગણીના આદા-
પ્રત્યાઘાત, મનમાં કિલ્લવતાં મંથનો, આલી રહેલો સંઘર્ષ સામે
જળાવલો જરૂરી છે અને તેમ કરવામાં આ વાણી ઘણું મહત્વનું
સાધન બને છે. પરંતુ એના અર્થ એ નથી કે વાર્તામાં કાર્યનું
માત્ર્ય ઓછું છે, વાર્તામાં કાર્ય તો આવડું જ બેઠ્યો. બે કાર્ય
ન હોય તો વાર્તાની પ્રગતિ પણ ન હોય. નાનાં મોટાં કાર્યોને
પાત્રના વ્યક્તિત્વને અનુરૂપ અને રહસ્યમય બનાવીને નિરૂપણ
બેઠ્યો, વાણી અને કાર્યના સંયોજનથી પાત્રના વ્યક્તિત્વની સમગ્ર
છાપ સાવકના ચિત્ત ઉપર છીંટે છે. આ વાણી ને વર્તન માત્ર
સ્વાભાવિક હોય એટલું જ નહિ પણ એમાં કશો ચમત્કાર કરી
વિશિષ્ટતા હોવાં બેઠ્યો. એ હોય તો જ સાવકને એમાં રસ
પડી શકે.

જૂની વાર્તાઓ અને નવીન વાર્તાઓમાં ઘણો ફેર પડી ગયો
છે. આ ફેર કેવળ નિરૂપણપદ્ધતિમાં જ નહિ પણ એના વિષય
અને હેતુની દૃષ્ટિએ પણ છે. આજના વાર્તાકારને કેવળ પ્રેમ, પૈસા
કીર્તિ, વેર, સૌંદર્ય આદિ મેળવવાને માટે અથવા એ અર્થે કંઈ
રીતે પ્રેરાયેલાં મનુષ્યોને જ રજૂ કરવાં નથી. આજના વાર્તાકારને
તો મનુષ્ય સ્વભાવમાં જે કંઈ અવનવું છે, જે કંઈ રહસ્યમય છે
તે બધું દર્શાવવું છે એટલે આજનાં પાત્રો બધા વર્ગોમાંથી,
બધા પ્રકારનાં કાર્યો કરતાં અને બધા પ્રકારની વાણી
બોલતાં વાર્તામાં નિરૂપાય છે. જીવનની ભાવનાઓ નહિ પણ
જીવનનું પ્રત્યક્ષ દર્શન કરાવવાનો ઈરાદો આજના વાર્તાકારોનો છે,
એટલે પાત્રોજનની કસોટી માટેનો આજનો ગજ એ છે કે તેમાં
જીવન્તતા કેટલી, એમાં મનુષ્યસ્વભાવનું સાચાપણું, મનુષ્ય
સ્વભાવની પ્રતીતિકરતા કેટલી છે. જે પાત્રમાં એ વધારેનાં વધારે
માત્રામાં હોય છે તે પાત્રો ઉત્તમ. આનો અર્થ એમ નથી કે પાત્રોના

reread for the tenth or the twentieth time the masterpieces of literature which all generations have voted great? Could a teacher of Shakespare take up 'Hamlet' with college classes for forty years and bring to the the final year the same enthausiasm as to the first? ૨૨

જેમ વસ્તુવૈવિધ્યનો અવકાશ છે તેમ એ વસ્તુને અનુરૂપ રચાયેલાં પાત્રોના વ્યક્તિત્વમાં પણ વૈવિધ્યનો અવકાશ રહેલો છે. માનસશાસ્ત્રનો અભ્યાસ જેમ જેમ મહત્તા ધારણ કરતો જાય છે તેમ તેમ આ વૈવિધ્ય વધારે ને વધારે આવવાની શક્યતા વધતી જાય છે. ચોક્કસ સંજોગોમાં મુકાયેલો માનવી સંજોગોના આઘાત પ્રત્યાઘાત સહન કરતો ભાવોનાં જે જે પરિવર્તનો અનુભવે છે તેનું આલેખન કરવું અને માણવું દુઝી વાર્તામાં ઘણું રસમય છે. ખરી રીતે તો આધુનિક વાર્તા વસ્તુ કરતાં વ્યક્તિને જ મહત્ત્વ આપતી આવી છે. વ્યક્તિને આવેલો એકાદ વિચાર, અથવા એના મનમાં ઉદ્ભવેલી એકાદ લાગણીને જ કેન્દ્રસ્થ રાખીને વાર્તાની ગૂંથણી કરવામાં આવે છે અને આવી લાગણીનું વૈવિધ્યપૂર્ણ, અવનવું આલેખન વાર્તાના આસ્વાદને રસમય કરે છે. ઉ. ત. 'કમાઉ દીકરો' ૨૩માં વસ્તુ નજીવું છે પણ પશુને પ્રતીક તરીકે લઈને કામવાસનાની પ્રબળતાને નવીન રીતે નિરૂપવામાં આવી છે. અને એથી તો 'આપણી શ્રેષ્ઠ વાર્તાઓ'ના સંપાદક ૨૪ એને શ્રેષ્ઠ વાર્તા તરીકે ગણી છે.

કોઈપણ વાર્તામાં - પછી તે લાંબી હોય કે દૂંડા - કાર્યરત વ્યક્તિનું આલેખન કરવું રસમય છે અને ભાવકને પક્ષે એવા કાર્યરત માનવીને વાર્તામાં જોવો આકર્ષક છે. વસ્તુને ગતિ આપનાર પાત્રો જ હોય છે. યંત્રવત્ રીતે જોડવાયેલા સંજોગોમાં કામ કરતા માનવીને દર્શાવતી વાર્તા ભાગ્યે જ સારી હોય. પણ જે વાર્તામાં પાત્રો ખનાવોને

ખનવાની રાહ જોતા એસી રહેવા કરતા પોતાના વિચાર-લાગણીથી કામ કરતા જાય અને પ્રસંગન ઘાટ આપતા જાય તે જ વાર્તા શ્રેષ્ઠ બને છે. એરિસ્ટોટલે અલખત વસ્તુને મહત્વ આપ્યું છે અને પાત્રને ગૌણ ગણ્યા છે. એરિસ્ટોટલને મતે વસ્તુ જ બે દૈવત વિનાનું હોય તો પાત્રો કશું કરી શકતા નથી પરંતુ એરિસ્ટોટલના સમયની અને આજના સમયની કલાના સિદ્ધાંતો, કલા વિશેની માન્યતાઓ અને કલાસર્જન વચ્ચે ઘણો ફેર પડ્યો છે. આપણે સીધી આડી અને જોંચી એમ લગભગ બધી જ દિશાઓમાં ગતિ કરી છે.

દૂંડીવાર્તામાં પાત્રવિકાસની વિગતોને ઝાઝો અવકાશ નથી એ આપણે ઉપર બોલ્યું. ફલકની મર્યાદામાં રહીને જે પાત્રોને તેમના સ્વભાવમાં રહેલી લાક્ષણિકતાઓ અથવા વિશિષ્ટતાઓ વડે આકર્ષક દર્શાવી શકાય તે જ પાત્રોનું આલેખન થઈ શકે. ઘણા લેખકો કેવળ પાત્રને મહત્વ આપી વસ્તુને ગૌણ બનાવી દે છે અને તેથી તેમની વાર્તામાં ઊણપ વરતાય છે. ન તો એકલું વસ્તુવિધાન કે ન તો એકલું પાત્રાલેખન દૂંડી વાર્તામાં મહત્વ મેળવી શકે. વસ્તુવિધાન અને પાત્રાલેખનની સમતુલાથી જ વાર્તાને ઉત્તમ બનાવી શકાય. દૂંડી વાર્તાની ઉત્તમતા વિશે આ ચર્ચાના સમાપનમાં એક અગ્રેજ લેખકનો અભિપ્રાય ટાંકીએ

“Those short stories are greatest which, in addition to good structure and good character portrayal, show fine humanity, with a touch of elevation of nobility.”^{૨૫}

સંવાદરચના :

જીવનમાં જેમ આકર્ષક વાર્તાલાપની કલા સિદ્ધ કરવાની જરૂર છે તેમ દૂંડીવાર્તાના લેખકે પણ સંવાદકલા પોતાના સર્જન માટે સાધ્ય કળી બોઈએ. આ સંવાદકલા એટલે વાર્તાલાપની

એવી યોજના કે જે સાંભળનાર અથવા વાંચનાર ઉપર અમુક પ્રકારની અસર ઉપજાવી શકે. વાર્તામાં પાત્રો વચ્ચે આવતો વાર્તાલાપ જીવનમાં વાત કરતી વ્યક્તિઓ વચ્ચેના વાર્તાલાપ જેવો સ્વાભાવિક અને પ્રતીતિકર હોવો જોઈએ પણ તે સાથે જીવનમાં રોજ રોજ થતા સંઘર્ષો વાર્તાલાપો કરતાં વાર્તાના સંવાદમાં કાંઈક અસાધારણતા, કાંઈક આવેશ અને ચમત્કાર આવવાં જોઈએ. સંવાદમાં આ લક્ષણો હોય તો જ વાચકનું એ ધ્યાન ખેંચી શકે.

દૂંડીવાર્તાના સંવાદની સ્વાભાવિકતા સાથે ખીજી આવશ્યકતા અનુરૂપતાની છે. જે પાત્રના મુખમાં સંવાદ મુકાય તે પાત્રનાં વ્યક્તિત્વ, સ્વભાવ અને વિચારની સાથે એની વાણીની અનુરૂપતા હોવી જોઈએ. જો બધા પાત્રો એક સરખી રીતે બોલતાં હોય અથવા એવી વાણી ઉચ્ચારતાં હોય જે તેમના વ્યક્તિત્વ સાથે ખંધબેસતી ન હોય તો તે કશી અસર ઉપજાવી શકે નહિ. ખરી રીતે આકર્ષક સંવાદરચના સારા પાત્રોબંધનનું જ એક અંગ બને છે. જુદા જુદા સ્વભાવવાળાં, જુદાં જુદાં વ્યક્તિત્વવાળાં પાત્રોના સર્જનની એક અનિવાર્યતા એ છે કે તે તે પાત્રો પોતપોતાના સ્વભાવ પ્રમાણે વાણીનું ઉચ્ચારણ કરે પાત્રોને જીવંતતા અર્પનારું એક તત્ત્વ આ સંવાદ છે. જો એમ ન થાય તો પાત્રો દોરીસંચારિત પૂતળાં જેવાં બની જાય. પાત્રોચિત ભાષા જેમ નાટક માટે તેમ નવલિકા માટે આવશ્યક છે.

પાત્રની વાણીમાં પરિસ્થિતિ પ્રમાણે વૈવિધ્ય આવે છે. વળી જેમ જેમ એના જીવનમાં અને વિચારમાં પરિવર્તન થતું જાય છે તેમ તેમ પણ એની વાણીમાં ફેર પડી શકે, વળી લાગણી અને સંવેદનોના વિવિધ અનુભવો પણ એની વાણીમાં વિવિધ આવર્તનો ભ્રમણ કરે. છતાં એના ઉચ્ચારોએ વ્યક્તિત્વ ગુમાવતું ન જોઈએ. એની વાણી એના વ્યક્તિત્વને અનુરૂપ રાખી ચોક્કસ પ્રકારનું

સાતત્ય જાળવવું જોઈએ જેથી આપણે એ વાણીને ચોક્કસ માનવીની વાણી તરીકે જ ઓળખી શકીએ. સંવાદને લગતો આ સિદ્ધાંત વાર્તાના બધા જ મહત્વના પાત્રોને તથા જે નાના પાત્રો અમુક હેતુ માટે આલેખાયેલા હોય તેને પણ લાગુ પડે છે. જે પાત્રો વાર્તામાં ચોક્કસ ભાગ ન લઈ શકે તે હોય અથવા લેખકનો હેતુ જે પાત્રોને અસ્પષ્ટ રાખવાનો જ હોય તેવા પાત્રોની વાણી પ્રત્યે જ કશું ધ્યાન ન આપવામાં આવે તો તે ચાલી શકે. પાત્રોને ચોક્કસ વ્યક્તિત્વ આપવાને માટે તથા ચોક્કસ વિચાર અને વર્તનનો ઘાટ આપવાને માટે સંવાદની પ્રત્યે ખાસ ધ્યાન આપવાની જરૂર રહે છે એ નિર્વિવાદ છે. આ વાણી વડે જ આપણે એક પાત્રને બીજા પાત્રથી જુદું પાડી શકીએ છીએ. જે વાર્તાના પાત્રને પ્રાધાન્ય આપવામાં આ-વું હોય છે તે વાર્તામાં સંવાદરચનાનું કૌશલ વધારે જરૂરી છે કારણ એવી પાત્રપ્રધાન વાર્તાના મુખ્ય પાત્રના વ્યક્તિત્વને ઉઠાવ આપવાનું કામ આ વાણીએ કરવું પડે છે.

પાત્રોચિત વાણી આધુનિક વાર્તાઓમાં ઠીક ઠીક પ્રમાણમાં ફેલાય છે. આપણે ત્યાં ગ્રામજીવન અને ગ્રામપ્રજનને અનુલક્ષીને લખાતી વાર્તામાં વાસ્તવિકતા આણવા ખાતર લેખક ગામડામાં જોલાતી જોલીનો ઉપયોગ કરે છે. જૂના જમાનામાં કે. ત. ધ્રુમકેતુની વાર્તામાં કે રામનારાયણ પાઠકની વાર્તાઓમાં ગામડાંની પ્રજા શિષ્ટ ગુજરાતી જ જોલતી. પણ પેટલીકર પોતાની વાર્તાઓના પાત્રો પાસે ચરેતરની જોલી જોલાવે છે. પન્નાલાલ પોતાના પાત્રો પાસે ઉત્તર ગુજરાતના ગામડાઓમાં જોલાતી જોલી જોલાવે છે, જ્યારે મહિંદ્રા પોતાની વાર્તાઓમાં સૌરાષ્ટ્રના ગામડાઓની જોલી જોલાવે છે. વળી વાર્તામાં આવતી ઉપમાઓ પણ તળપદી અને ઘગ્ગધ્નુ આવતી થઈ છે. આ બધાથી વાર્તામાં તાદ્દશતાનું વાતાવરણ ઊભું થાય છે એ સાચું પણ તળપદી જોલીનો અતિઆગ્રહ અને એની અતિશય વાર્તાને દુર્બોધ અને સામાન્ય વાચકને માટે અગમ્ય બનાવે

વળી એમાં ઘરમાં વપરાતી ઉપમાઓ અને મહોદલાઓમાં અપાતા દષ્ટાંતોને લાવવાથી વાર્તાની શિષ્ટતા બેખમાવાનો ભય પણ રહે છે.

અસરકારક સંવાદ ચોક્કસ પરિસ્થિતિમાં મુકાયેલા પાત્રના તે પરિસ્થિતિના આઘાત પ્રત્યાઘાતના અનુભવમાંથી સ્વયંભૂ રીતે ઉત્પન્ન થતી વાણીરૂપે આવે છે; પાત્રપ્રધાન વાર્તામાં સંવાદનો હેતુ પાત્રની બદલાતી જતી મનોદશા અથવા એના હૃદયમાં અનુભવાતા જુદા જુદા ભાવો દર્શાવવાનો છે. અહીં સંવાદની કસોટી તે ભાવ અથવા મનોદશાના મહત્ત્વ ઉપર અવલંબે છે. સંવાદ બે કેવળ મનોદશાને દર્શાવી જ વિરમી જાય તો તે ઝાઝો અસરકારક બની શકે નહિ. એને તો મનોદશાના કથન દરમ્યાન કેટલેક સ્થળે લાગણીમય પણ બનવું બેઠ્યે અને એમ થાય તો જ એ અસરકારક બની શકે. પાત્રના માનસસંઘર્ષને દર્શાવતી વાર્તાઓમાં સંવાદ નાટ્યાત્મક અને તીવ્ર બની આવે છે કારણ એ સંવાદ દ્વારા જ પાત્ર અમુક પરિસ્થિતિનું દર્શન કરાવતો હોય છે.

સંવાદનું વસ્તુના સંદર્ભમાં પણ મોટું મૂલ્ય છે. જ્યાં સુધી એ પરિસ્થિતિ સાથે સંબંધ ધરાવતો નથી ત્યાંસુધી એની નાટ્યાત્મક તીવ્રતા વધતી નથી. નવલકથામાં અથવા કેવળ હાસ્યરસપ્રધાન વાર્તાઓમાં સંવાદ આડો અવળો જઈ શકે અને તેમ કરી પાત્રના સ્વભાવમાં રહેલી વિચિત્રતા અથવા કઠંગાપણુ દર્શાવે, પરંતુ ગંભીર અને હેતુપ્રધાન વાર્તાઓમાં સ્થળસમયની મર્યાદાને કારણે સંવાદે જેમ બને તેમ વધારે સૂત્રાત્મક, સૂચનાત્મક અને તીવ્ર બનવું પડે છે. આદર્શ સંવાદ કેવળ પરિસ્થિતિને સુસંગત નથી હોતો પણ પરિસ્થિતિનું અવિભાજ્ય અંગ બનીને આવે છે. આવો સંવાદ પાત્રના વિચાર અને લાગણીને જ વ્યક્ત નથી કરતો પણ કાર્યને પણ આગળ ધપાવે છે. બે એ સૂચનાત્મક હોય તો વાચકને એ પાત્રના ભૂતકાલીન જીવનમાં પણ ડોકિયું કરવા લઈ જાય. આમ

કુશળ વાર્તાકાર અમુક પરિસ્થિતિ અથવા ઘટનાની સમજણ સીધી રીતે આપવાની ઘડભાંજમાથી મુક્ત થઈ શકે. દૂકીરાનાં માં બે સંવાદને લેખકના અભિપ્રાયો, વિચારો અને લાગણીઓનું ભારણ ઉપાડવું પડે તો તે પોતાની ચોટ ગુમાવી જશે છે.

પાત્રાલેખન અને પરિસ્થિતિના સૂચનો સિવાય સંવાદનો એક પોતાનો આગવો ગુણ પણ છે. એમાં નર્મમર્મ, ચમકીલા, ધારવાળા વાક્યો આવી ભાવકના ચિત્ત ઉપર પકડ જમાવે છે. આવો સંવાદ એક જ રીતે નિપજાવી શકાય અને તે પાત્રને રસિક પરિસ્થિતિમાં મૂકીને. શ્રી. મુનશીમાં સંપૂર્ણ અંશે અને મેઘાણીમાં ઘણે અંશે સંવાદને નાટ્યાત્મક રીતે યોજવાની આવી શક્તિ છે. જીવનમાં પણ અમુક પરિસ્થિતિમાં ઉચ્ચારાયેલા સંવાદો જ યાદ રહી જાય છે અને આકર્ષક બને છે. એવા તો રોજ રોજ બોલાતા અસંખ્ય વાક્યો હોય છે જેનું કશું મહત્ત્વ નથી. પણ પરિસ્થિતિને આધીન થોડાક વાક્યો એવાં પણ હોય છે જે વારંવાર ચિત્તમાં ચમકયા કરે છે. નવલિકાને અપેક્ષા છે આવા ચમકતા વાક્યોની. આપણે વાર્તામાં જીવનની સ્વાભાવિક વાતચીતની અપેક્ષા રાખીએ છીએ પણ તે એવી કે જે અસામાન્ય હોય, ચોક્કસ ને વિશિષ્ટ પરિસ્થિતિના સંવેદનોના સંદર્ભમાં ઉચ્ચારાયેલી હોય. આને વિરોધાભાસ કહેવો હોય તો કહી શકીએ.

“પણ વાર્તામાં બનાવો ઉક્તિઓ અને પાત્રોના વર્તનો સંભવિત હોય એટલું બસ નથી સંભવિત હોવા સાથે તે ચમત્કારક - કોટોત્તર હોવા જોઈએ. અને આને હું વાર્તાના બીજો વિરોધ કે વિરોધાભાસ ગણુ છું. વાર્તા અત્યંત પ્રતીતિકર, સંભવિત હોવી જોઈએ અને તે છતાં ચમત્કારિક હોવી જોઈએ. ઘણી વાર્તામાં બધું સંભવિત હોય છે અને છતાં કશું જ ચમત્કારિક નથી હોતું એ

વાર્તા જ નથી. સર્વ રસમાં અદ્ભુત રસને ઇષ્ટ કહ્યો છે તે આને લીધે.” ૧૬

સંવાદને આકર્ષક અને ચમકીલા બનાવવાના ઉત્સાહમાં ઘણીવાર સર્જક ખીજ જ ભયસ્થાનમાં આવી પડે છે. ચમકીલી સંવાદ-રચનાની ધગશવાળો સર્જક ઘણીવાર પોતાનાં પાત્રો પાસે કહેવત જેવાં વાક્યો વારંવાર બોલાવ્યા કરે અને એવો સંવાદ એની અતિશયતાને કારણે ઠંટાળારૂપ બને અથવા કવિત્વમય શબ્દો અને વર્ણનોમાં રાચતો સંવાદ જે તેની પાછળ સાચી લાગણીને ઉત્કટ અનુભવ ન હોય તો પોકળ બને. આધુનિક માનસશાસ્ત્રીય કોયડા-ઓને આલેખતી વાર્તાઓમાં બૌદ્ધિક સંવાદ આવે છે. આવો સંવાદ પણ કૃત્રિમ અને નીરસ બને છે. સ્વરૂપની દૃષ્ટિએ સંપૂર્ણતા પ્રાપ્ત કરવા મથતો આ સંવાદ સત્ત્વની દૃષ્ટિએ પોકળ હોય છે. વસ્તુનું સૂચન કરવું એ એક વાત છે. પણ તેને બાણી બેઈને ધૂંધળી અને અગમ્ય બનાવવી એ બીજી વાત છે. પહેલીમાં રસ છે બીજીમાં કૃત્રિમ કરામત છે. આધુનિક સંવાદરચના તીવ્ર ચતુર અને ધૂંધળી હોય છે અને તેથી સ્વાભાવિકતાની પ્રતીતિ એ ઉપજાવી શકતી નથી.

સારો વાર્તાકાર વાસ્તવિક જીવનમાં સંભળાતા વાર્તાલાપને અસરકારક રીતે વાપરવાની કોશિશ કરે છે. આનો અર્થ એ નથી કે વાસ્તવિક જીવનની વાતચીતનું એ જડ અનુકરણ કરે છે. એમ કરવું બેહૂકું છે. વાસ્તવિક જીવનની વાતચીતમાં ઘણું સામાન્ય, સાપેક્ષ અને અધૂરું હોય છે. એ બધાંને વાર્તામાં લાવી શકાય નહિ. વાર્તાકારને તો આવી બધી વસ્તુઓમાંથી જે ખરેખરી રસપ્રદ હોય અને સૂચનાત્મક બની શકે એવી હોય તે પસંદ કરવી પડે છે. જેમ પાત્રને, જેમ પરિસ્થિતિને તેમ સંવાદને પણ વાર્તાકાર રહસ્યમય બનાવતો હોય છે. પસંદ કરેલા સંવાદખંડોને એ રહસ્ય

અર્પી એકબીજા સાથે સાકળનો ડોચ છે એના ઉચ્ચાગ્નુ વખતના હાવમાવ, પૂર્ણપર સંબંધ, પરિસ્થિતિની સાથે બોલનારના સ્વદેહનો અને તેની મનોદશાનો પણ એ સમાવેશ કરી તેને આકર્ષક ઘાટ આપે, જેથી એક સરસ અને અખંડ કલાકૃતિ તરીકે એ ઉપસી આવે. અહીં એ પણ ધ્યાન રાખવાનું છે કે બોલતી ભાષા જ્યારે લખાણમાં જિતરે છે ત્યારે એ વધારે તીવ્ર બને છે. પરિણામે સામ્મળવામાં એની જેટલી અસર નથી થતી તેટલી એની વાંચનામાં થાય છે. વાચતી વખતે એ વધારે તીવ્ર સ્વરૂપમાં ગ્રહણ થાય છે. એટલે જ શેરીમાં બોલતી ભાષાનો વાર્તામાં પ્રયોગ કરતી વખતે વધારે કાળજી રાખવાની જરૂર રહે છે. શેરીમાં થતા અપ્રયોગોને વાર્તામાં સ્થાન આપવામાં આવે તો તે ખીભત્સ બની જવાનો સંભવ છે. “બનેવી મટીને સાળા થવું” જેવી અથવા કોઈ ધીરી ગતિને ‘અઘરણીના પગલા ભરતી સ્ત્રી’ સાથે સરખાવનારી ઉપમા-ઓનો ઉપયોગ પણ સાવધાનીપૂર્વક કરવા જોઈએ છે. નીતિની દૃષ્ટિએ જ આવી વસ્તુઓનો સાવચેતીથી ઉપયોગ કરવો આવશ્યક છે એમ નહિ પણ કલાની દૃષ્ટિએ પણ આવી વસ્તુનો સાવચેતીપૂર્વક ઉપયોગ કરવો જરૂરી છે.

દૂંકીવાર્તામાં સંવાદનો વિશાળ પ્રમાણમાં ઉપયોગ એ આધુનિક સમયમાં આવેલું લક્ષણ છે. જૂના જમાનાના વાર્તાકારોએ ઉપયોગમાં લીધેલી કલાને આધુનિક કલાથી સિન્ન પાડનારું આ મહત્ત્વનું લક્ષણ છે. જૂના વાર્તાકારો, -ધૂમકેતુ, રા. વિ. પાઠક, મુનશી વગેરે પોતાની વાર્તાઓ માટે સંવાદનો આશ્રય લે છે એ સાચું છે પણ સંવાદને તેઓ વાર્તાના કાર્ય અને પરિસ્થિતિના પોતાના કથનના પૂરકરૂપે વાપરે છે. આજની સંવાદરચનામાં નાટ્યાત્મક તીવ્રતા, સૂચનાત્મકતા વધારે પ્રમાણમાં આવી છે. આજનો વાર્તાકાર સંવાદરચનાનું સંપૂર્ણ સ્વરૂપ સાધી પાત્રાલેખનના એક મહત્ત્વ અંગ તરીકે તેનો ઉપયોગ કરે છે. આજની વાર્તાઓમાં સંવાદદ્વારા

પાત્રોના વ્યક્તિત્વની અસિવ્યક્તિ, પરિસ્થિતિની મહત્ત્વની હકીકતો, વાતાવરણ આદિ દર્શાવવામાં આવે છે. આ બધું જો સફળતાપૂર્વક પાર પાડવામાં આવ્યું હોય તો તે ખરેખર લેખકની અદ્ભુત શક્તિનો નમૂનો ગણાય. છતાં નવલિકામાં સંવાદની અતિશયતા પણ મર્યાદા રૂપ બને છે. એમાં લેખકની કલાત્મક વર્ણનશૈલીની પણ અપેક્ષા રહે છે. ધૂમકેતુ જેવાની વાર્તાઓની આકર્ષકતાનું મહત્ત્વનું અંગ એની આકર્ષક શૈલી છે. ઉત્તમ વાર્તાઓમાં સંવાદના પ્રમાણને એની મર્યાદામાં જ રાખવામાં આવ્યું હોય છે. સારા સંવાદમાં માનસ-શાસ્ત્રીય દ્રષ્ટિ અને નાટ્યાત્મકતા રહેલાં છે અને તે સંવાદની અતિશયતામાં વારંવાર આવતાં નથી.

વાતાવરણ :

દૂંકી વાર્તા અમુક સ્થળમાં અમુક પરિસ્થિતિમાં મુકાયેલાં માનવનું કાર્યદર્શન કરાવે છે. હવે વાર્તામાં વાતાવરણના સર્જનનું કશું મહત્ત્વ છે કે નહિ તે વિચારવું જોઈએ. આ વાતાવરણ પશ્ચાદ્ભૂ તરીકે વાર્તામાં આવી વાચકને પરિસ્થિતિ સમજાવે છે. અલબત્ત આવી સમજણ આપવામાં પરિણામ શું આવશે તે એ કહી શકે નહિ. પણ પરિસ્થિતિ અને પાત્રના કાર્યને સમજવાને માટે જેટલી ભૂમિકા આવશ્યક છે તેટલી ભૂમિકા આ વાતાવરણ સર્જે છે. આખું વાતાવરણ બહુ સાવધાનીપૂર્વક સર્જવું જોઈએ કારણ એનું ધ્યેય વાર્તાના વસ્તુની આડે આવવાનું અથવા તો વસ્તુનું કશું કાર્ય કરવાનું હોતું નથી. આથી જ પૂર્વભૂમિકારૂપે વાર્તા સમજવાને જેટલી જરૂરી છે તેટલી જ હકીકતોની માહિતી આપવી જોઈએ. કઈ હકીકતો જરૂરી છે તે નક્કી કરવામાં સર્જકે ઘણી સાવધાની રાખવી જોઈએ. દૂંકી વાર્તામાં લાંબાં વર્ણનોને સ્થાન નથી. નવલકથામાં પરિસ્થિતિ, તેની પૂર્વભૂમિકા અને પાત્રોના કાર્યને સમજાવતાં જે લાંબાં વર્ણનો આવે છે તે નવલિકામાં આવી

શકે નહિ. આવા લાંબા વર્ણનો વાર્તાની ગતિને તેના સ્થળસંક્રાંતિને કારણે અક્ષમ્ય હાનિ પહોંચાડે.

આનો અર્થ એ નથી કે દૂંઠીવાર્તામાં વર્ણનો બિલકુલ ન આવી શકે. દૂંઠા, જરૂરી અને સુસંગત વર્ણનો વાર્તાના રસમાં વધારો કરે છે. 'ધૂમકેતુ'ની દૂંઠી વાર્તાઓમાં આવતાં વર્ણનો વાર્તાની રસમયતામાં વધારો કરે છે. આવા વર્ણનો વાર્તાના કાર્યની ગતિનું સૂચન કરનારાં હોય છે. દૂંઠી વાર્તામાં એકાદ ઘટના, એકાદ પરિસ્થિતિ અથવા એક બીજા સાથે સંકળાઈને વિકસતી જતી ઘટનાનું નિરૂપણ થાય છે અને આવું નિરૂપણ વાસ્તવિક જીવનનો ચિતાર ખડો કરી શકે છે તેથી આકર્ષક વાતાવરણ સારી વાર્તાનું મહત્ત્વનું અંગ બને છે. વાતાવરણમાં ઘણીવાર વાર્તાને ચોક્કસ રૂપ આપવાને, વસ્તુ અને પાત્રનો વિકાસ સમજવાને સ્થળ અને કાળના વર્ણનો મહત્ત્વનાં બને છે. સામાન્ય રીતે જે સમય જે સ્થળ અને જે સમાજની વાર્તા હોય તે સમય, સ્થળ અને સમાજનું વાતાવરણ ભૂમિકારૂપે વાર્તામાં આવતું હોય છે. જે વાર્તા ચોક્કસ ઐતિહાસિક કાળની હોય કે ચોક્કસ પ્રબળને અનુલક્ષીને લખાયેલી હોય, અથવા તે ચોક્કસ સ્થળે વસતા લોકની હોય તે આવું વાતાવરણ ઘણું મહત્ત્વનું બને છે. શ્રી મુનશી પોતાની ઐતિહાસિક વાર્તાઓમાં વીગતોમાં જિતયાં વિના આછી રૂપરેખા વડે સ્થળકાળ અને જીવનનું વાતાવરણ સર્જે છે. 'ધૂમકેતુ' પોતાની ભાવનાત્મક વાર્તાઓ માટે મૂર્ત બને એવું ભાવનાત્મક વાતાવરણ સર્જે છે. અમુક પ્રબળને અનુલક્ષીને લખાયેલી વાર્તાઓમાં પણ વાર્તાકાર વાર્તાને નક્કરતા આપવા વાતાવરણના સર્જનનો આશ્રય લે છે. પન્નાલાલ, પેટલીકર અને મડિયા પોતપોતાની વાર્તાઓમાં જે જે પ્રબળ ચિત્ર આલેખે છે તેની ભૂમિકારૂપે અને વસ્તુની આજુબાજુ તે તે પ્રબળ જીવનનું વાસ્તવિક વાતાવરણ સર્જે છે. વાતાવરણની આ બાબતમાં

જીવનમાં કુદરત આપણા સાવોને અનુકૂળ બનતી નથી અને આપણે પણ આપણા સાવોને તેને અનુકૂળ ઘણીવાર કરી શકતા નથી. આ પ્રમાણે ટૂંકીવાર્તામાં પણ પાત્રો તેની આજુબાજુના વાતાવરણના વિરોધમાં જુદા તરી આવતા નિરૂપાય છે. વાતાવરણની સંવાદિતા એ પરંપરાગત થઈ ગયેલી કરામત હોય, તે કારણે અથવા તે જીવનમાં વ્યક્તિ અને વાતાવરણના વિરોધનો અનુભવ થતો હોય તે કારણે હોય પણ આજના વાર્તાકારો પાત્ર અને વાતાવરણનો વિરોધ મોટા પ્રમાણમાં નિરૂપે છે. કોઈ સાવને મધ્યમાં રાખીને લખાયેલી વાર્તામાં અમૂર્ત વાતાવરણ સર્જાય છે. અહીં જે વાતાવરણ હોય છે તે વાર્તાના આત્મિક અર્થ સાથે અથવા તો- જે રહસ્ય હોય તેની સાથે અનુરૂપ બનીને આવતું બેઠું એ. જૂની વાર્તાઓમાં વાતાવરણ વાર્તાને આરંભે પ્રસ્તાવનારૂપે આપવામાં આવતા પરિચયોદ્દેશમાં આપવામાં આવતું પણ નવીન વાર્તાઓમાં એવા પ્રાસ્તાવિક ખડો જતા રહ્યા છે એટલે વાર્તાકાર વાર્તાની વચમાં થોડા રૂપરેશી દ્વારા વાર્તાને અનુરૂપ વાતાવરણ સિધ્ધ કરતો બચ છે. આમ એક જ દૃશ્યને બદલે વિવિધરંગી દૃશ્યો સાચા જીવનની માફક વાર્તામાં ખડા થાય છે.

આમ આપણે બેઈ શક્તિએ છીએ કે વિવિધ રીતે વાતાવરણ વાર્તાને રહસ્ય, ઊડાણ, મૂર્તતા અને સૌન્દર્ય અર્પે છે. આપણે એ પણ ધ્યાનમાં રાખવાનું છે કે જ્યાં સુધી વાતાવરણ અમુક અર્થ સહિત અને કાળજીપૂર્વક સર્જવામાં નથી આવતું ત્યાંસુધી એનું કશું મૂલ્ય પણ હોતું નથી. એનો હેતુ હકીકતો રજૂ કરવાનો હોય જ્યાં વસ્તુનો વિકાસ સધાય, પાત્રોનો પરિચય થાય, વાચકને જુદા સમયમાં લઈ જઈ શકાય, અથવા સ્થાનિક પરિસ્થિતિનો ખ્યાલ આપી શકાય; અથવા એનો હેતુ સૌન્દર્યનો હોય કે સાવ કે હેતુ સૂચવવાનો હોય કે પછી એનો હેતુ કેવળ પાત્રોને પ્રતીતિ-જનક બનાવવા જેવો સાદો હોય છતાં એ ધ્યાનમાં રાખવાનું છે

રાગી વાર્તાકારો અને વાસ્તવવાદી વાર્તાકારો એકબીજાની નજીક આવે છે કારણુ જન્મેને પોતપોતાની વાર્તાઓની સમજ માટે તેને અનુરૂપ વાતાવરણ સર્જવું પડે છે. ગામડાંની વાર્તાઓમાં ગ્રામજીવનનું ખેતર, ખેતી અને તેને અંગેની પ્રવૃત્તિનું ચિત્ર જરૂરી બને છે.

વાતાવરણની સચ્ચાઈ નો આગ્રહ આજકાલ લગભગ અતિશયતાની હદે પહોંચી ગયો છે અને તે સાથે વિવેચકોએ ચેતવણી પણ ઉચ્ચારવા માંડી છે. વાર્તામાં સ્થાનિક રંગોની અતિશયતા વાર્તામાંથી સનાતનતાના ગુણો ઓછા કરે છે. અમુક પ્રજાની ખાસિયત એકલી બે નિરૂપવામાં આવે તો તે કદી પણ સારી અને મહાન વાર્તા સર્જી શકે નહિ. અવનવું વાતાવરણ, અવનવાં પાત્રો અને તેની સાથે માનવજીવનના રહસ્યને સમજાવતું વસ્તુ એ ત્રણેનો સુમેળ હોય તો જ વાર્તા મહાન બની શકે. આવા વાતાવરણવાળી વાર્તામાંથી સર્જકનું ધ્યેય તો માનવસ્વભાવ અને માનવજીવનને રહસ્ય અર્પી દર્શાવવાનું હોય છે. સારી વાર્તાનો એ જ પાયો છે.

આવું વાતાવરણ વસ્તુ વિધાનનું અંગ છે કારણુ વસ્તુ અને પાત્રો સાથે તે અવિભાજ્ય રીતે સંકળાયેલું હોય છે. ‘ધૂમકેતુ’ પોતાની વાર્તાઓમાં માનવરહસ્યોનું જ જ વૈવિધ્ય દર્શાવવા માગે છે તે તે તેને અનુરૂપ વાતાવરણ સાથે સંકળાયેલાં હોય છે ભીખુ ભીખારીથી માંડી આમ્રપાલી સુધીની તેમની પાત્રસૃષ્ટિ રસ્તાની જલ્દેખીની દુકાનથી માંડી વૈશાલીની નગરી સાથેના વાતાવરણ સાથે સંકળાયેલી છે. ઘણીવાર પ્રકૃતિને પણ ભૂમિકા તરીકે રજૂ કરવામાં આવે છે. પ્રકૃતિનું વાતાવરણ પણ પાત્રનાં સ્વભાવ, પરિસ્થિતિ, લાગણી વગેરે તેની સાથે સુસંવાદ અથવા તેનો વિરોધ દર્શાવી રજૂ કરવામાં આવે છે. પાત્રનાં સ્વભાવ, માનસ, જીવન આદિ ઉપસાવવા વાતાવરણની સાથે જેમ તેનો સુસંવાદ તેમ તેનો વિરોધ પણ સર્જવામાં આવે છે. વિષાદમય વાતાવરણ વાચકને ઠુણુને માટે તૈયાર કરે છે.

જીવનમાં કુદરત આપણા સાવોને અનુકૂળ બનતી નથી અને આપણે પણ આપણા સાવોને તેને અનુકૂળ ઘણીવાર કરી શકતા નથી. આ પ્રમાણે દૂકીવાર્તામાં પણ પાત્રો તેની આજુબાજુના વાતાવરણના વિરોધમાં જુદા તરી આવતા નિરૂપાય છે. વાતાવરણની સંવાદિતા એ પરંપરાગત થઈ ગયેલી કરામત હોય તે કારણે અથવા તો જીવનમાં વ્યક્તિ અને વાતાવરણના વિરોધનો અનુભવ થને હોય તે કારણે હોય પણ આજના વાર્તાકારો પાત્ર અને વાતાવરણનો વિરોધ મોટા પ્રમાણમાં નિરૂપે છે. કોઈ સાવને મધ્યમાં રાખીને લખાયેલી વાર્તામાં અમૂર્ત વાતાવરણ સર્જાય છે. અહીં જે વાતાવરણ હોય છે તે વાર્તાના આત્મિક અર્થ સાથે અથવા તો- જે રહસ્ય હોય તેની સાથે અનુરૂપ બનીને આવવું બેઠેલું છે. જૂની વાર્તાઓમાં વાતાવરણ વાર્તાને આરંભે પ્રસ્તાવનારૂપે આપવામાં આવતા પરિચયોદ્દેશમાં આપવામાં આવતું પણ નવીન વાર્તાઓમાં એવા પ્રાસ્તાવિક ખંડો જતા રહ્યા છે એટલે વાર્તાકાર વાર્તાની વચમાં થોડા સ્પર્શો દ્વારા વાર્તાને અનુરૂપ વાતાવરણ ઊભું કરતો જાય છે. આમ એક જ દૃશ્યને બદલે વિવિધરંગી દૃશ્યો સાથા જીવનની માફક વાર્તામાં ખડા થાય છે.

આમ આપણે બેઠે શકીએ છીએ કે વિવિધ રીતે વાતાવરણ વાર્તાને રહસ્ય, ઊંડાણ, મૂર્તતા અને સૌન્દર્ય અર્પે છે. આપણે એ પણ ધ્યાનમાં રાખવાનું છે કે જ્યાં સુધી વાતાવરણ અમુક અર્થ સહિત અને કાળજીપૂર્વક સર્જવામાં નથી આવતું ત્યાંસુધી એનું કશું મૂલ્ય પણ હોતું નથી. એનો હેતુ હકીકતો રજૂ કરવાનો હોય જેથી વસ્તુનો વિકાસ સધાય, પાત્રોનો પરિચય થાય, વાચકને જુદા સમયમાં લઈ જઈ શકાય, અથવા સ્થાનિક પરિસ્થિતિનો ખ્યાલ આપી શકાય; અથવા એનો હેતુ સૌન્દર્યનો હોય કે સાવ કે હેતુ સૂચવવાનો હોય કે પછી એનો હેતુ કેવળ પાત્રોને પ્રતીતિ-જનક બનાવવા જેવો સાદો હોય છતાં એ ધ્યાનમાં રાખવાનું છે

કે દૂંડીવાર્તામાં વાતાવરણ વાર્તાના પ્રયોજનને અનુરૂપ અને તેને ગૌણ રાખીને સર્જવામાં આવે તો જ તે સફળ અને મૂલ્યવાન બની શકે.

વર્ગની વાર્તાઓ :

છેલ્લા દાયકાઓમાં આપણે વાર્તાકારને અમુક વર્ગના મનુષ્યોનાં જીવનને અનુલક્ષીને વાર્તા લખતો જોયો છે. જેમ જેમ સ્વતંત્રતા અને સમાનતાની સાવનાઓ વધતી જાય છે તેમ તેમ સમાજના બધા વર્ગોના મનુષ્યોને સમજવાની ઈચ્છા આપણા સાહિત્યકારોને થતી રહી છે. એવી ઈચ્છાથી પ્રેરાઈને સમાજના બધા થરો ઉપર તેમની દ્રષ્ટિ પડતી રહી છે. આવા વાર્તાકારોનું ધ્યેય સમસ્યાવર્ત્તક આવા વર્ગના પ્રજાજીવનનાં સુખદુઃખ તેમની રહેણીકરણી, વિશિષ્ટતા મર્યાદા જોવાજણવાનું હોય છે અને તેથી તેમની વાર્તાઓમાં આવા પ્રજાજીવનનું વસ્તુ આવે છે, આવી વાર્તાઓની ગુણવત્તા એ કે એવી વાર્તાઓમાં વર્ગનું તત્ત્વ જટલું ઓછું અને માનવજીવનનું રહસ્ય જટલું વધારે તેટલી વાર્તાની શ્રેષ્ઠતા. વાર્તા કેવળ અમુક વર્ગની હોવાથી જ ઉત્તમ બનતી નથી. પણ અમુક પરિસ્થિતિમાં માનવહૃદય કેવું છે તે દર્શાવવામાં એની શ્રેષ્ઠતા રહેલી છે.

અમુક વર્ગની વાર્તાને વાસ્તવિક સ્વરૂપ આપવાને માટે તે વર્ગના લોકોની જોક્ષીનો ઉપયોગ વાર્તામાં કરવામાં આવે છે. પરંતુ જોક્ષીનો ઉપયોગ કરતાં દુરુપયોગ ઘણીવાર થતો જોવામાં આવે છે. અને એને અનુલક્ષીને જ ઘણા વિવેચકો વાર્તામાં આવી જોક્ષીના દુરુપયોગ તરફ નકરત દર્શાવે છે. ગુજરાતી સાહિત્યમાં જ નહિ પણ અંગ્રેજી વાર્તાઓમાં પણ જોક્ષીના ઉપયોગનું પ્રમાણ વધતું ગયું છે. તે વિશે એક અંગ્રેજ વિવેચક કહે છે.

“We are all familiar with a certain strange appearance which has of late years come over the pages of

magazines, a sort of epidemic of which the most prominent characteristics are the misspelling of words and plentiful scattering of apostrophes, as if the secret of literary art lay in eccentric and intermitten onhography” ૨૬

ઉપલી ઠંડિકામાં બોલીના ઉપયોગ વિશેનું વિવેચન અતિશય ઠંડક છે. અને અમુક બાબતોમાં એ સાચું પણ છે છતાં એ વિવેચનને વ્યાપક બનાવી બધાને લાગુ પાડી ન શકાય. પન્નાલાલ જેવાની નવલિકામાં બોલીનો ઉપયોગ જેમ વાતાવરણની તદ્દુપતા સૂચવવા માટે જરૂરી બને તેમ તેનું માનસદર્શન અને લાગણીનું પ્રાબલ્ય અને વાસ્તવિકતા સૂચવવા માટે પણ જરૂરી બને જે વાર્તામાં કોઈ વાતાવરણ અથવા પાત્રદર્શનની સચોટતાના હેતુ વિના બોલીનો ઉપયોગ કેવળ વિચિત્રતા અથવા ઉપયોગ કરવા ખાતર જ ઉપયોગ થતો હોય તે વાર્તાઓને એ બાધક નીવડે છે. એવી વાર્તાઓ ભાગ્યે જ સર્જનાત્મક કોટિની બની શકે. બોલીના ઉપયોગમાં એક સાવધાની એ પણ રાખવાની છે કે જે બોલીઓ સામાન્ય વાચકને માટે સમજવામાં મુશ્કેલ હોય તે બોલીઓનો ઉપયોગ જવદ્દે જ કરાવે બેઈએ. કોઈપણ બોલી એના સંપૂર્ણ સ્વરૂપમાં ન આવે તે જ ઇષ્ટ છે. મોટા મોટા વાર્તાકારોએ પણ વાણીનું બલણ સૂચવવા ખાતર બોલીનો ઉપયોગ સૂચનાત્મક રીતે જ કર્યો છે. આ બધા બાબતે છે કે બોલી એક સાધન માત્ર છે સાધ્ય નથી અને જેમ કોઈ પણ સાધન અતિશયમાત્રામાં વજર્ય છે તેમ આ સાધન પણ છે. આપણે જેમ ભોજનમાં મસાલાને સાધન તરીકે ગણીએ છીએ પણ તેને સ્વયં આસ્વાદ્ય ગણતા નથી તેમ બોલીનું પણ વાર્તામાં ગણાવું બેઈએ.

અત્યારના નવલિકાકારોનું વેલણ પોતાની વાર્તાઓમાં વાતાવરણના રંગો પૂરવા સ્થાનિક બોલીનો વધારો પડતો ઉપયોગ કરવા

તરફનું છે. આમ કરવામાં એઓ ભૂલી જાય છે કે સામાન્ય ગુજરાતી વાચકને અપરિચિત એવી જોડીમાં જોડતાં પાત્રોને ચીતરવાથી વાર્તાનો રસ અવરોધાય છે અને તેથી વાર્તા ઓછી આસ્વાદ્ય બને છે. વાચકને પાત્રોની ઉત્ક્રિષ્ટો સમજવા ડગલે ને પગલે થોભવું પડે છે અને તેથી તે કંટાળે છે. વળી જોડી એ એક માત્ર કરામત છે અને તેને સાધ્ય ગણી તે ઉપર તેવું ધ્યાન આપવું બિનજરૂરી છે. એનું મૂલ્ય તો ત્યારે જ ગણાય જ્યારે જે પાત્રના મુખમાં એ મુકાઈ હોય તે પાત્રને માનવતાનું મૂલ્ય અપી સનાતન બનાવે.

શૈલી :

સર્જનાત્મક સાહિત્યના જેમ ખીજા વિભાગોમાં તેમ નવલિકામાં પણ લેખકની શૈલી મહત્વનો ભાગ ભજવે છે. વાર્તાને આકર્ષક અનાકર્ષક બનાવનારું અંગ લેખકની શૈલી છે. નવલિકામાં મનુષ્ય-સ્વભાવનું અને માનવજીવનનું રહસ્યદર્શન કરાવવાનો લેખકનો હેતુ હોય છે. આ દર્શન જેટલી ભાવનાત્મક શૈલીમાં થાય તેટલી તેની રસવત્તા વધે. વાર્તામાં માનવહૃદયની લાગણીઓની વાત આવે છે અને લાગણીની વાત શુષ્ક અને જડ ભાષામાં જિતરે તો લાગણી એની સુકુમારતા અને હૃદયસ્પર્શિતા શુભાવી બેસે. આલેખન પ્રસંગનું હોય કે પાત્રના હૃદયનું હોય પણ તે જ્યારે કુમાશવાળી, અનુરૂપ અને સંવેદનના સ્પર્શવાળી વાણીમાં થાય ત્યારે જ તે તેના હેતુ સિદ્ધ કરી શકે. આવી શૈલી માટે કેવળ કેળવણી કે અભ્યાસ ઉપકારક થઈ પડતો નથી. ઘણા એવા લેખકો છે જેમની શૈક્ષણિક ભૂમિકા ઓછી છતાં તેમની વાણીમાં ભારે આર્જવ, આદ્રતા, કુમાશ અને ભાવક્ષમતા આવી શક્યાં છે. પન્નાલાલ પટેલ આવા વાર્તાકારોમાંના એક છે. મેઘાણી અને ‘ધૂમકેતુ’ પોતાની ભાષાને અસાધારણ બળથી વાપરે છે. શૈલીના ઘડતરમાં લેખકનો ઉત્કટ અનુભવ મહત્વનો ભાગ ભજવે છે. દૂંડીવાર્તામાં વાર્તાકારને ભારે કરકસરથી કામ લેવાનું હોય છે એટલે એની વાણી

જેટલી સૂત્રાત્મક અને જેટલી અસરકારક તેટલી વાર્તાની શ્રેષ્ઠતા વધારે.

આ શૈલીની સાથે લેખકનું વ્યક્તિત્વ પણ ગાઢ રીતે સંકળાયેલું હોય છે. માત્ર પ્રસંગના આલેખનવાળી વાર્તાઓમાં લેખકના વ્યક્તિત્વને આલિંગ્ય પામવાનો અવકાશ મળતો નથી પણ જે વાર્તાઓમાં માનવ વ્યક્તિત્વ અથવા માનવજીવનનું અર્થઘટન કરવામાં આવે છે તે વાર્તાઓમાં લેખકના વ્યક્તિત્વને ઘણો અવકાશ છે કારણ એ અર્થઘટનની સાથે જ એનું વ્યક્તિગત દષ્ટિબિન્દુ પણ રજૂ થાય છે. વાર્તામાં લેખક પોતાના અભિપ્રાયો વાચક ઉપર ઠોકી ખેસાડે એ ઇષ્ટ છે ખરું એવો પ્રશ્ન પણ પુછાય છે. પણ યાદ રાખવું એક એ કે દૂંડીવાર્તા નાટક જેટલી બિનઅંગત કલા નથી. એનું ક્ષેત્ર, હેતુ અને સર્જનપ્રક્રિયા જુદા પ્રકારની છે. નવલિખામાં સર્જક જ્યારે વ્યક્તિ કે પ્રસંગનું રહસ્ય દર્શાવતો હોય છે ત્યારે કે પછી તેનું અર્થઘટન કરતો હોય છે ત્યારે એનો સમસાવ, એની લાગણી અને એના વિચારો સ્વાભાવિક રીતે જ એમાં આવવાના. પોતાના વસ્તુ સાથે એ તાદાત્મ્ય સાથે, તેનો કાદપનિક અનુભવ કરે ત્યારે એ રહસ્ય પકડી શકે અને દર્શાવી શકે અને એમ થાય તો જ એની નિરૂપણશૈલીમાં સચોટતા આવે, લેખક ગમે એટલો બિનઅંગત રહેવાનો પ્રયત્ન કરે તો પણ આ બધું એનામાં આવવાનું જ.

હવે અહીં એક બીજો પ્રશ્ન ઉદ્ભવે છે કે લેખકના દષ્ટિ-બિન્દુની પરીક્ષા કેવી રીતે કરવી. એણે પસંદ કરેલા વસ્તુ ઉપરથી ? સામાન્ય રીતે લેખકના દષ્ટિબિન્દુની પરીક્ષા એના વસ્તુ ઉપરથી કહી શકાય નહિ પણ એ પસંદગી પાછળ રહેલા હેતુથી અથવા સમગ્ર વાર્તાના નિરૂપણમાં એનું વલણ કેવું રહ્યું છે તે ઉપરથી કહી શકાય.

તરફનું છે. આમ કરવામાં એઓ ભૂલી જાય છે કે સામાન્ય ગુજરાતી વાચકને અપરિચિત એવી જોડણીમાં જોડણી પાત્રોને ચીતરવાથી વાર્તાનો રસ અવરોધાય છે અને તેથી વાર્તા ઓછી આસ્વાદ્ય બને છે. વાચકને પાત્રોની ઉક્તિઓ સમજવા ડગલે ને પગલે થોભવું પડે છે અને તેથી તે કંટાળે છે. વળી જોડણી એ એક માત્ર કરામત છે અને તેને સાધ્ય ગણી તે ઉપર તેવું ધ્યાન આપવું બિનજરૂરી છે. એનું મૂલ્ય તો ત્યારે જ ગણાય જ્યારે જે પાત્રના મુખમાં એ મુકાઈ હોય તે પાત્રને માનવતાનું મૂલ્ય અપી સનાતન બનાવે.

શૈલી :

સર્જનાત્મક સાહિત્યના જેમ બીજા વિભાગોમાં તેમ નવલિકામાં પણ લેખકની શૈલી મહત્વનો ભાગ ભજવે છે. વાર્તાને આકર્ષક અનાકર્ષક બનાવનારું અંગ લેખકની શૈલી છે. નવલિકામાં મનુષ્ય-સ્વભાવનું અને માનવજીવનનું રહસ્યદર્શન કરાવવાનો લેખકનો હેતુ હોય છે. આ દર્શન જેટલી ભાવાત્મક શૈલીમાં થાય તેટલી તેની રસવત્તા વધે. વાર્તામાં માનવહૃદયની લાગણીઓની વાત આવે છે અને લાગણીની વાત શુષ્ક અને જડ ભાષામાં કિતરે તો લાગણી એની સુકુમારતા અને હૃદયસ્પર્શિતા યુમાવી બેસે. આલેખન પ્રસંગનું હોય કે પાત્રના હૃદયનું હોય પણ તે જ્યારે કુમારશીલાળી, અનુરૂપ અને સંવેદનના સ્પર્શવાળી વાણીમાં થાય ત્યારે જ તે તેનો હેતુ સિદ્ધ કરી શકે. આવી શૈલી માટે કેવળ કેળવણી કે અભ્યાસ ઉપકારક થઈ પડતો નથી. ઘણા એવા લેખકો છે જેમની શૈક્ષણિક ભૂમિકા ઓછી છતાં તેમની વાણીમાં ભારે આર્જવ, આદ્રતા, કુમારશી અને ભાવક્ષમતા આવી શક્યાં છે. પન્નાલાલ પટેલ આવા વાર્તાકારોમાંના એક છે. મેઘાણી અને ‘ધૂમકેતુ’ પોતાની ભાષાને અસાધારણ બળથી વાપરે છે. શૈલીના ઘડતરમાં લેખકનો ઉત્કેટ અનુભવ મહત્વનો ભાગ ભજવે છે. દૂંડીવાર્તામાં વાર્તાકારને ભારે કરકસરથી કામ લેવાનું હોય છે એટલે એની વાણી

જેટલી સૂત્રાત્મક અને જેટલી અસરકારક તેટલી વાર્તાની શ્રેષ્ઠતા વધારે.

આ શૈલીની સાથે લેખકનું વ્યક્તિત્વ પણ ગાઢ રીતે સંકળાયેલું હોય છે. માત્ર પ્રસંગના આલેખનવાળી વાર્તાઓમાં લેખકના વ્યક્તિત્વને આવિષ્કાર પામવાનો અવકાશ મળતો નથી પણ જે વાર્તાઓમાં માનવ વ્યક્તિત્વ અથવા માનવજીવનનું અર્થઘટન કરવામાં આવે છે તે વાર્તાઓમાં લેખકના વ્યક્તિત્વને ઘણો અવકાશ છે કારણ એ અર્થઘટનની સાથે જ એનું વ્યક્તિગત દષ્ટિબિન્દુ પણ રજૂ થાય છે. વાર્તામાં લેખક પોતાના અભિપ્રાયો વાચક ઉપર ઠોકરી બેસાડે એ ઇચ્છા છે ખરું એવો પ્રશ્ન પણ પુછાય છે. પણ યાદ રાખવું બેઈએ કે દૂંડીવાર્તા નાટક જેટલી બિનઅંગત હલા નથી. એનું ક્ષેત્ર, હેતુ અને સર્જનપ્રક્રિયા જુદા પ્રકારની છે. નવલિકામાં સર્જક જ્યારે વ્યક્તિ કે પ્રસંગનું રહસ્ય દર્શાવતો હોય છે ત્યારે કે પછી તેનું અર્થઘટન કરતો હોય છે ત્યારે એનો સમભાવ, એની લાગણી અને એના વિચારો સ્વાભાવિક રીતે જ એમાં આવવાના. પોતાના વસ્તુ સાથે એ તાદાત્મ્ય સાથે, તેનો કાદપનિક અનુભવ કરે ત્યારે એ રહસ્ય પકડી શકે અને દર્શાવી શકે અને એમ થાય તો જ એની નિરૂપણશૈલીમાં સચોટતા આવે, લેખક ગમે એટલો બિનઅંગત રહેવાનો પ્રયત્ન કરે તો પણ આ બધું એનામાં આવવાનું જ.

હવે અહીં એક બીજો પ્રશ્ન ઉદ્ભવે છે કે લેખકના દષ્ટિ-બિન્દુની પરીક્ષા કેવી રીતે કરવી. એણે પસંદ કરેલા વસ્તુ ઉપરથી ? સામાન્ય રીતે લેખકના દષ્ટિબિન્દુની પરીક્ષા એના વસ્તુ ઉપરથી કહી શકાય નહિ પણ એ પસંદગી પાછળ રહેલા હેતુથી અથવા સમગ્ર વાર્તાના નિરૂપણમાં એનું વલણ કેવું રહ્યું છે તે ઉપરથી કહી શકાય.

Every kind of unrighteousness may be depicted, and yet the work be moral. But when literature becomes blind to nature and the results of sin, it is false to ultimate facts and so offends not only against morality; but against art. A book is not immoral because it is full of pictures of sin nor moral because it is crammed with saints. Life must be shown truly, if wholly, so that artistic admiration and moral condemnation of a splendidly evil character go hand in hand.”^{૨૮}

માનવજીવનમાં ઇષ્ટ અને અનિષ્ટના સંઘર્ષો સનાતનકાળથી અનુભવાતા આવ્યા છે. અને તેથી વાર્તામાં પણ આવા સંઘર્ષોએ માનવચિત્તને આકર્ષ્યું છે. એની અસર એટલી જાંડી અને વ્યાપક છે કે વાર્તામાંથી જિંદગી નીતિઅનીતિના ધ્વનિ ઘણા મહત્વનો ખને છે. જેમ કોઈ પણ લલિત સાહિત્યનો તેમ દૂંડીવાર્તાનો હેતુ ઉપદેશ આપવાનો નથી. અને દૂંડીવાર્તાએ પણ કોઈ નૈતિક ઉપદેશ આપવાની જરૂર નથી બે એને ઉત્તમ કલાકૃતિ તરીકેનું ચિરંજીવ સ્થાન પામવું હોય તો એણે અનૈતિક થતાં તો જરૂર ખચવું જોઈએ.

નીતિ એટલે શું ? એનો જવાબ નીચેની કંડિકામાંથી બહુ સરસ રીતે મળી રહે છે.

Morality penetrates all things, it is the soul of all things. Beauty may clothe it on, whether it is false morality and an evil soul, or whether it is true and a good soul. In one case the beauty will corrupt, and in the other it will edify and in either case it will infallibly and inevitably have an ethical effect, now light, now grave, according as the thing is light or grave.”^{૨૯}

28 Winchester.

29 Howell.

પાત્રના હૃદયમાં ભિક્ષુતા ભાવનાના કે લાગણીના સંઘર્ષોના આક્ષેપન ઉપરથી લેખકનું આ વિશેનું કેવું દષ્ટિબિંદુ છે તે જણાય છે. આના ઉદાહરણ તરીકે આપણે આધુનિક નવલિકામાં પ્રેમનું તત્ત્વ કેવી રીતે નિરૂપાય છે તે જોઈએ. અત્યારની ઘણી નવલિકામાં પ્રેમ અને વાસનાના તત્ત્વો માનસશાસ્ત્રીય રહસ્યના સ્વાંગ ડેકળ આવે છે આ બંને વચ્ચે પાત્રના મનમાં સંઘર્ષ ચાલે છે અને તેમાં કામવાસના ચિત્ત ઉપર કાળ મેળવી લે છે અને વાર્તામાં એ રીતે દર્શાવવામાં આવે છે કે આવી વાસના માનવસ્વભાવનું એક કુદરતી અંગ છે અને તે એ રીતે ઉત્તેજાઈ આ દિશામાં વળે છે. અલબત્ત આ બધું વાર્તાકાર બહુ કુશળતાપૂર્વક કરતો હોય છે. એના વિવિધરંગી પ્રસંગો અને સંવેદનો આપતો હોય છે પણ સરવાળે જે છાપ વાચકના ચિત્ત ઉપર પડે છે તે અનિષ્ટની જ હોય છે. કોઈપણ કલાકૃતિની ઉત્તમતા સરવાળે પડતી સુરુચિની છાપ ઉપર અવલંબે છે. વાર્તાકારે આ જોખમ ધ્યાનમાં રાખીને આગળ ચાલવું જોઈએ. માનસશાસ્ત્ર કે વાસ્તવવાદના ઓઠા નીચે જીવનમાં રહેલા કુત્સિતની રજૂઆત કરવામાં કલાનું કશું સાર્થક્ય નથી. કલાનો એ ખોટો આચાર છે પ્રતીકો લાવો, વર્ણનો લાવો, માનસશાસ્ત્રનું રહસ્ય લાવો પણ જીવનની સંસ્કારિતાનો પાયો સનાતનકાળથી જેના ઉપર અવલંબે છે તેમાં ઘા કરનાર ભાવ કે વસ્તુ એમાં હશે નો તે કદી પણ કલાની પવિત્ર પ્રતિષ્ઠાને પામી શકશે નહિ.

ભાવનાવાદ વિરુદ્ધ વાસ્તવવાદ :

ઉપરના મુદ્દા ઉપરથી દ્વંદ્વીવાર્તામાં વાસ્તવવાદ અને ભાવનાવાદના ચર્ચાસ્પદ મુદ્દાઓ ભિલા થાય છે. આ પ્રશ્ન વિશે ઘણાવાર ચર્ચાઈ ગયું છે છતાં એમાં ઘણી અસ્પષ્ટતા ગ્રહી જાય છે કારણ ન તો વાસ્તવવાદની કે ન ભાવનાવાદની ચોક્કસ વ્યાખ્યા આપણી પાસે છે. વાસ્તવવાદને સામાન્ય રીતે બે અર્થોમાં સમજવામાં છે, અને તે કૌતુકગમ્ય અને ભાવનાવાદ સાથેના એનો વિરોધ

પત્રી વાર્તામાં સર્જકનું વ્યક્તિત્વ કઈ રીતે આવી શકે ? એ આવી શકે જો એ પાત્ર કે પ્રસંગનું પોતાની દૃષ્ટિએ રહસ્યદર્શન અથવા અર્થઘટન કરે તો; એના સમભાવ કે લાગણીના પ્રત્યાઘાતો એમાં રજૂ કરે તો. પણ જો એ કોટોગ્રાફરની માફક પોતે જીવું જુએ છે તેનું જ ચિત્ર ઉપસાવવાનું ધ્યેય સ્વીકારે તો એના વ્યક્તિત્વને એમાં સ્થાન નથી. વાસ્તવવાદ વિશેના આ દૃષ્ટિબિન્દુએ જ આપણા સાહિત્યમાં અનેક ચર્ચાઓ, આદર્શ અને નીતિના મુદ્દાઓ ઉપર ભ્રમી કરી છે.

વાસ્તવવાદી વાર્તાકારની દલીલ એ છે કે ઈશ્વરસર્જિત આ સૃષ્ટિમાં કશું તિરસ્કૃત નથી. દુનિયામાં જેમ સારું છે તેમ નરસુ પણ છે અને કલાકારે પૈશ્તાનિકની દૃષ્ટિ કેળવી બન્નેનું દર્શન કરવું જોઈએ. સત્ય હવાઈ આદર્યોમાં રહી શકવું નથી પણ જીવનની નક્કર હકીકતો વચ્ચે જ રહે છે. આને ધ્યાનમાં રાખીને લખાયેલી ઘણી વાર્તાઓમાં જીવનની કૃતિસતતા, ક્ષુદ્રતા અને નજીવા ખંનાવો નજરે પડે છે. વાર્તાકારો આ બધાના બચાવમાં એવી દલીલ કરે છે કે વાસ્તવિક જીવનમાં એ બધું છે એટલે વાર્તામાં પણ આવે છે. આની વિરુદ્ધમાં ભાવનાવાદી વાર્તાકાર એમ કહે છે કે કલાનું સત્ય એ હકીકતના સ્વરૂપનું સત્ય નથી. એવું સત્ય જિંયા પ્રકારના સત્યનું સ્થાન લઈ શકે નહિ અને તેમાં સનાતનતા પણ આવી શકે નહિ. સનાતનતા માટે તો જિંયા પ્રકારનું સત્ય જોઈએ અને તે સત્ય કા કલ્પનાનું હોય અથવા ભાવનાનું હોય. જે કૃતિમાં આવા પ્રકારનું સત્ય આવે તે જીવનનું નવું દર્શન કરાવી શકે અને તે જ ઉત્તમ કલાકૃતિ બને કારણ કે ઉત્તમ કલાકૃતિનું ધ્યેય જીવનનું ભાવનાત્મક દર્શન કરાવવાનું છે.

વર્તમાન વાસ્તવવાદી વાર્તાકારો વિજ્ઞાનીની સ્પર્ધા કરી માનવ સ્વભાવ અને કાર્યના જિંડા તલોનું અવગાહન કરી રજૂ કરવાની

વીને. જેમાં કૌતુકરાગ નથી તે વાસ્તવવાદ અથવા જેમાં ભાવનાનું તત્ત્વ નથી તે વાસ્તવવાદ. પરંતુ આ વ્યાખ્યા અધૂરી છે કારણ વાસ્તવવાદનો કૌતુકરાગ અથવા ભાવનાવાદ સાથે એવો વિરોધ નથી કે જેનો એકસાથે કદી મેળ ખાય જ નહિ. વાસ્તવવાદમાં પણ ભાવના આવી શકે અને વાસ્તવવાદી નવલિકાની નિરૂપણપદ્ધતિમાં પણ કૌતુકરાગી વાર્તાની પદ્ધતિનો આશ્રય લઈ શકાય. કોઈપણ ઉત્તમ કલાકૃતિને આપણે સંપૂર્ણ વાસ્તવવાદી અથવા સંપૂર્ણ ભાવનાવાદી કે સંપૂર્ણ કૌતુકરાગી એવું વિશેષણ આપી શકીએ નહિ. કારણ એ કૃતિ કલાકૃતિ બની છે એટલે એમાં આ બધાના જ વધતા-ઓછા અંશે આવવાના. સવાલ છે માત્ર વધતીઓછી માત્રાનો અને તે દષ્ટિએ જ વાર્તા વાસ્તવવાદી છે કે ભાવનાવાદી તેનો વિચાર થઈ શકે.

દૂંકીવાર્તામાં વાસ્તવવાદ એટલે એ કે જે કંઈ વસ્તુનો સમાવેશ કરવામા આવે તે જીવનના નક્કર અનુભવ ઉપર અવલંબિત હોવું જોઈએ. પરિણામે આવી વાર્તામાં કલ્પનાનાં તત્ત્વો અને અસંભાવત લાગે એવી ઘટનાઓનો સમાવેશ હોતો નથી. આ વાર્તાનો પ્રારંભક છે એમિલ ઝોલા. ઝોલાનું મંતવ્ય એવું છે કે વાર્તાકારનું કાર્ય વ્યક્તિ વાસ્તવિક જીવનમાં છે તેવી દર્શાવવાનું છે, એનું અર્થઘટન કરવાનું નથી. આવા નિરૂપણમાં હકીકતનું જ સત્ય આવી શકે, ભાવનાના સત્યને એમા અવકાશ નથી. આનો અર્થ તો એ થયો કે જીવનમા જે જે વસ્તુનો સામાન્ય, અસામાન્ય, સાધારણ, અસાધારણ અનુભવ થાય તે તે બધાનો સમાવેશ વાર્તામાં કરી શકાય. આ ઉચિત છે માટે ગ્રાહ્ય, આ અનુચિત છે માટે ત્યાજ્ય એમ માનવાના કશી જરૂર રહેતી નથી વાસ્તવવાદી વાર્તામાં લેખકના અંગત મંતવ્યને અથવા તો વસ્તુ ઉપર પડતી તેના વ્યક્તિત્વની છાપને પણ અવકાશ નથી કારણ લેખક જે જુએ છે તે જ રજૂ દરે છે. એ સિવાય એને બીજું કશું કરવાનું રહેતું નથી

પછી વાર્તામાં સર્જકનું વ્યક્તિત્વ કઈ રીતે આવી શકે ? એ આવી શકે એ એ પાત્ર કે પ્રસંગનું પોતાની દૃષ્ટિએ રહસ્યદર્શન અથવા અર્થઘટન કરે તો; એના સમભાવ કે લાગણીના પ્રત્યાઘાતો એમાં રજૂ કરે તો. પણ એ એ ફોટોગ્રાફરની માફક પોતે જેવું જુએ છે તેનું જ ચિત્ર ઉપસાવવાનું ધ્યેય સ્વીકારે તો એના વ્યક્તિત્વને એમાં સ્થાન નથી વાસ્તવવાદ વિશેના આ દૃષ્ટિબિન્દુએ જ આપણા સાહિત્યમાં અનેક અર્થોએ, આદર્શ અને નીતિના મુદ્દાઓ ઉપર ભ્રમી કરી છે.

વાસ્તવવાદી વાર્તાકારની દલીલ એ છે કે ઈશ્વરસર્જિત આ સૃષ્ટિમાં કશું તિરસ્કૃત નથી દુનિયામાં જેમ સારું છે તેમ નરસુ પણ છે અને કલાકારે વૈજ્ઞાનિકની દૃષ્ટિ કેળવી બંનેનું દર્શન કરવું જોઈએ. સત્ય હવાઈ આદર્શોમાં રહી શકતું નથી પણ જીવનની નક્કર હકીકતો વચ્ચે જ રહે છે. આને ધ્યાનમાં રાખીને લખાયેલી ઘણી વાર્તાઓમાં જીવનની કૃતિસતતા, સુદ્રતા અને નજીવા બંનાવો નજરે પડે છે. વાર્તાકારો આ બધાના બચાવમાં એવી દલીલ કરે છે કે વાસ્તવિક જીવનમાં એ બધું છે એટલે વાર્તામાં પણ આવે છે. આની વિરુદ્ધમાં ભાવનાવાદી વાર્તાકાર એમ કહે છે કે કલાત્મક સત્ય એ હકીકતના સ્વરૂપનું સત્ય નથી. એવું સત્ય જિંદા પ્રકારના સત્યનું સ્થાન લઈ શકે નહિ અને તેમાં સનાતનતા પણ આવી શકે નહિ. સનાતનતા માટે તો જિંદા પ્રકારનું સત્ય જોઈએ અને તે સત્ય કા કદપનાનું હોય અથવા ભાવનાનું હોય. જે કૃતિમાં આવા પ્રકારનું સત્ય આવે તે જીવનનું નવું દર્શન કરાવી શકે અને તે જ ઉત્તમ કલાકૃતિ બને કારણ કે ઉત્તમ કલાકૃતિનું ધ્યેય જીવનનું ભાવનાત્મક દર્શન કરાવવાનું છે.

વર્તમાન વાસ્તવવાદી વાર્તાકારો વિજ્ઞાનીની સ્પર્ધા કરી માનવ સ્વભાવ અને કાર્યના જિંદા તત્ત્વોનું અવગાહન કરી રજૂ કરવાની

ધગશ રાખે છે. પરંતુ માનવસ્વભાવના ઊંડાણમાં જિતરી તેને વાર્તા દ્વારા સમજાવવામાં વાર્તાની આસ્વાદશક્તિ ઓછી થાય છે. વળી કલા અને વિજ્ઞાનની પદ્ધતિ પરસ્પરથી. ભિન્ન હોવાથી વિજ્ઞાનીને માર્ગે જતો કલાકાર ચિરંજીવ કલાકૃતિ સર્જી શકે કે કેમ એ પ્રશ્ન પણ રહે જ છે.

વાર્તાની સર્જનપ્રક્રિયામાં ભાવનાવાદી વાર્તાકાર અને વાસ્તવવાદી વાર્તાકાર બન્ને વસ્તુનિરૂપણમાં પસંદગીનો આશ્રય લે છે. ફેર એ છે કે વાસ્તવવાદી સામાન્ય નાના અને સાધારણ તત્ત્વને મહત્ત્વ આપે છે. એને મન આમાં જ જીવનની વાસ્તવિકતા સમાયેલી હોય છે એને પોતાના સ્થૂળ અનુભવની મર્યાદામાં જ રહેવું ગમે છે. એને મન એ સિવાયની આદર્શ અથવા ભાવનાવાળી દુનિયા અસ્તિત્વ ધરાવતી નથી આવા વાર્તાકારો અને તેમની વાર્તાઓને અમુક પ્રમાણમાં સાહિત્યમાં સ્થાન છે. પરંતુ ઘણીવાર વાસ્તવવાદી વાર્તાકારો પોતે જ સાચા વાર્તાકારો છે એવા વધારે પડતા આત્મસંતોષનો દાવો તેઓ કરતા હોય છે ત્યારે આપણે તેમને સાવધાન કરવા પડે છે. આજના જગતનું માનસ વાસ્તવવાદ તરફ વધારે ઢળે છે એ સાચું છે છતાં સાહિત્યની કૃતિમાં અને તેમાં પણ વાર્તાસાહિત્યની કૃતિમાં આપણને તીવ્ર આનંદ પડે છે તે એટલા માટે કે જે આપણે આપણા ખરા જીવનમાં નથી અનુભવી શકતા તે આપણે આ સાહિત્યમાં અનુભવીએ છીએ માટે સાહિત્ય જે જીવનને ગતિ આપી શકે એમ હોય તો તે ગતિ ભિર્વ હોવી જોઈએ અને તે માટે ભાવનાત્મક વાર્તાસાહિત્યનું વધારે મહત્ત્વ છે. અલબત્ત આ ભાવના હવાઈ ન બને, પોઠળ ન બને એ પણ ધ્યાનમાં રાખવાનું છે. જીવનમાં જેટલી કલ્પનામય શક્યતાઓ છે તે શક્યતાઓના પાયા પર ભાવનામય જીવન વાર્તામાં ચીતરવામાં આવે તો તે જીવન માટે સંસ્કારનું સારું સાથું પૂરું પાડી શકે.

વાસ્તવવાદ સાહિત્યમાં એક દષ્ટિએ નવીન નથી. કૌતુકરાગી કથાઓમાં પણ સમકાલીન જીવનના ચિત્રણ મળતા રહ્યા છે અને આવા ચિત્રણોમાં વાસ્તવવાદના મૂળ રહેલા છે. વાસ્તવવાદ કે ભાવનાવાદના સાહિત્યમાં પ્રાધાન્યનો આધાર યુગ અને પ્રજાના માનસ ઉપર રહેલો છે. જે યુગમાં પ્રજાને પોતાની આજુબાજુની દુનિયા કરતા કંઈક વધારે ઊંચી દુનિયામાં રસ પડે છે, જીવન કેવું છે તે જોવા કરતાં કેવું હોવું જોઈએ તે જોવામાં વધારે આનંદ પડે છે ત્યારે સાહિત્ય ભાવનાવાદી બને છે. અને જ્યારે પ્રજાને ખીજા કશા કરતા પણ પોતાની આજુબાજુની દુનિયા માણવામાં વધારે રસ પડે છે ત્યારે વાસ્તવવાદી સાહિત્ય સર્જાય છે. પરંતુ સાહિત્યના ઇતિહાસમાં આપણે એવું પણ જોઈએ છે કે જ્યારે કોઈ પણ એક પ્રકારની સાહિત્ય પદ્ધતિનો અતિરેક થાય છે ત્યારે પ્રજા તેનાથી થાકી જાય છે, તેની તે માટેની રુચિ ઓછી થાય છે અને તે કશું નવું માગે છે ત્યારે ખીજા પ્રકારની પદ્ધતિવાળા સાહિત્યનો ઉદય થાય છે.

વાસ્તવવાદી નિરૂપણપદ્ધતિની અસર છેલ્લા ત્રણેક હાથકામાં સાહિત્ય ઉપર મોટા પ્રમાણમાં અને કેટલેક અંશે ઉપકારક માત્રામાં થઈ છે. જીવનને ખૂણે પડેલી હકીકતોને અને માનવીઓને વાર્તામાં આણી સમાજનું તે તરફ ધ્યાન દોરવાનું મહત્ત્વનું કાર્ય તેણે કર્યું છે. રોજિંદા જીવનમાં સામાન્ય અને ક્ષુદ્ર લાગતા વસ્તુને પ્રકાશમાં આણી વાસ્તવવાદે સાહિત્ય અને સમાજની મોટી સેવા કરી છે. વળી આવા બનાવોમાં દૂકીવાર્તાના ક્ષેત્રને અનુરૂપ ઘણી સામગ્રી પણ રહેલી છે જીવનના રોજિંદા બનાવો અને સામાન્ય માનવીઓવાળી વાર્તાઓ. આજના યુગમાં ખૂબ લોકપ્રિય બની છે.

પણ જ્યારે આ વાસ્તવવાદ સાધારણને બદલે અસાધારણ ઉપર દષ્ટિ ફેંકે છે ત્યારે એ અશિષ્ટતાની અને કેટલીકવાર તે અશ્લીલતાની કક્ષાએ પહોંચે છે. આ બંનેને એમ ને એમ કહેવા

કલાકૃતિમાં કશું સ્થાન નથી. વાસ્તવવાદીઓની આ એક મોટી મર્યાદા છે. નીતિઅનીતિનાં મૂલ્યોથી અળગા થઈ જે-જે નજરે પડે તેને વાર્તામાં નિરૂપવાની અત્યારના વાર્તાકારની મનોદશા ભયંકર અને ભ્રેષ્ઠમી છે. સાહિત્યમાં એ એક પ્રકારનું જંગલીપાણું છે એને એક માત્ર ખચાવ એ છે કે એનું ધ્યેય સંપૂર્ણ જીવનને ચીતરવાનું હોવાથી સત્યને ખાતર એ કુત્સિતને છોડી દઈ શકે એમ નથી. પણ દૂંડીવાર્તામાં જીવનની સંપૂર્ણતા ચીતરવાનું શક્ય જ નથી એટલે શુદ્ધ અને ઇષ્ટને છોડી કુત્સિતને અને અનિષ્ટને નિરૂપતી વાર્તાઓમાં તો લેખકની એવી વસ્તુઓ પ્રત્યેના શોખ સિવાય ખીજ કશાની પ્રતીતિ થતી નથી. દૂંડીવાર્તાના ક્ષેત્રની મર્યાદા જ એને પ્રકૃતિવાદી નવલકથાની અશ્લીલતામાંથી ખચાવી લે છે.

દૂંડમાં નવલિકા જીવનની એ જ પરિસ્થિતિ દર્શાવી તેનું અર્થઘટન કરે છે, એમાં કશું મુદ્દા વિનાનું કે હેતુ વિનાનું હોતું નથી. દૂંડીવાર્તા તમે ઇચ્છો એટલી સાદી હોય, પરિચિત હોય, ઝીણવટવાળી હોય કે પછી વીગતોની ચોકસાઈવાળી હોય: એમાં કૌતુકરાગનું તત્ત્વ કે ભિંચા ભાવનાવાદનું તત્ત્વ ન હોય તો પણ ચાલે. પણ એ અર્થઘટન અને લેખકના વ્યક્તિગત દષ્ટિબિન્દુ વિના તો ચલાવી જ ન શકે. દૂંડીવાર્તા ઉત્તમમાં ઉત્તમ ભાવનાવાદને ખચાવી પોતાનો બનાવી શકે. તેમ જ આપણી લાગણી, ભૂમિના આવેગો; સમભાવો અને વર્તણૂક જેવાં ચારિત્ર્યને તેમ જ આપણા એકબીજા સાથેના સંબંધને ઘડનારાં બળોને આવરી લેતા માનવ-સ્વભાવનું તાદશ ચિત્ર વ્યક્ત કરવાનો પણ પ્રયત્ન કરે. પણ એને કલાકૃતિ બનાવનારાં તત્ત્વો એની પરિપાટી કરતાં માનવજીવનના મૂળભૂત સત્યને વ્યક્ત કરવાના એના ધ્યેયમાં જ સમાયેલાં છે.

ગુજરાતી નવલિકા સાહિત્યના વિકાસની રૂપરેખા :

નવલિકા વીસમી સદીના આરંભનું રૂપ હોવાથી ગુજરાતી સાહિત્યમાં પણ નવલિકા ચાલુ સદીના ખીજા

છે શ્રી. 'મલયાનિલ' (કંચનલાલ વાસુદેવ મહેતા) ની 'ગોવાલણી' પ્રથમ કલાપૂર્ણ નવલિકાનું માન પામી છે. પરંતુ તે પહેલા જુદા જુદા સામયિકોનો કિલ્લવ થઈ ચૂક્યો હતો. આ સામયિકોમાં જુદે જુદે રૂપે વાર્તાઓ પ્રગટ થતી હતી પરંતુ તેને નવલિકાનું નામ ભાગ્યે જ આપી શકાય આ વાર્તાઓમાં મોટા ભાગની વાર્તાઓ અનુવાદના સ્વરૂપની હતી. વળી પ્રેમનું કૌતુકરાગી તત્ત્વ આ યુગમાં નવું હતું એટલે વાર્તાનો મોટો ભાગ પ્રેમવાર્તાઓ હતી છતાં જેવી હતી તેની વાર્તાઓને આગળ ધપાવવામાં 'સાહિત્ય,' 'વાર્તાચારિત્ર' અને 'વીસમી સદી' જેવા સામયિકોએ ઘણું મહત્ત્વનો ફાળો આપ્યો છે,

'મલયાનિલ' ની 'ગોવાલણી અને બીજી વાર્તા' દ્વારા નવીન ચત્રાકારવાળી ગુજરાતી વાર્તાઓ અસ્તિત્વમાં આવી. આવી વાર્તાઓમાં પહેલીવાર માનવહૃદયના હિડાણની લાગણીઓ અને જીવનની રહસ્યમય ઘટનાઓનું દર્શન કરાવવાનો પ્રયત્ન કરવામાં આવ્યો. શ્રી. ધનસુખલાલ મહેતાની આરંભકાળની વાર્તાઓએ, 'નાટક' અને રમણભાઈ જેવાની વાર્તાઓએ લોકોમાં વાર્તાભૂખ જગાડવામાં સારો ફાળો આપ્યો હતો. શરૂઆતની આ વાર્તાઓમાં આકર્ષક પાત્રાલેખન, અવનવી પ્રસંગઘટના, રહસ્યસૂચક ધ્યેય, તેજસ્વી સંવાદ અને મનોવિશ્લેષણ જેવું ઝાઝું નહોતું. એમાંની મોટા ભાગની વાર્તાઓ ચરિત્રાત્મક અને હાસ્યને પ્રાધાન્ય આપી રજન પૂરું પાડવાના હેતુવાળી હતી. છતાં ધીરે ધીરે ભવિષ્યમાં કલાત્મક સ્વરૂપ ધારણ કરી ગુજરાતી સાહિત્યને સભર કરી દેનારા નવલિકાસાહિત્યના બીજા અહીં રહ્યા હતા.

ઉપરના લેખકોના અનુગામી અને શ્રી 'ધૂમકેતુ' ના પુરોગામી તરીકે શ્રી. મુનશીનું નામ આવે છે. મુનશીમાં જેમ નવલકથામાં તેમ નવલિકામાં પણ પ્રસંગ કે ઘટનાને નાટ્યાત્મક રીતે રજૂ કરવાની

અજબ શક્તિ છે. વળી સંવાદને મુનશી ખૂબ ક્ષમતાથી વાપરી શકે એવા સર્જક હોવાથી એમની નવલિકાઓ કલાલક્ષણોવાળી બની. પરંતુ મુનશીએ પોતાના સમકાલીન યુગને ભાવનાત્મકતાથી કે સાચી વાસ્તવિકતાથી નવલકથાઓમાં તેમ નાટકોમાં બેઈ આલેખ્યો નથી. પોતાના સમકાલીન સમાજમાં જે જે ક્ષતિઓ એમને દેખાઈ છે તે તે ક્ષતિઓ ઉપર આકરા પ્રહારો એમણે પોતાનાં ‘સામાજિક નાટકો’માં કર્યા છે અને એવી રીતે એમની પોતાના સમકાલીન સમાજને અનુલક્ષીને લખાયેલી વાર્તાઓમાં પણ આવો કટાક્ષ છે. ‘શામળશાહનો વિવાહ’ આનું ઉદાહરણ છે. જ્યારે ‘શકુન્તલા અને દુર્વાસા’ જેવી નવલિકા દંપતીજીવનની વિષમતાનું દર્શન કરાવે છે. એટલે શ્રી મુનશીને હાથે જેમ નવલકથા કલાત્મક ઘાટ ધરે છે તેમ નવલિકા પણ ધરે છે. પણ પછીથી એમણે પોતાની શક્તિ નવલકથા ઉપર કેન્દ્રિત કરવાનું ધાર્યું હોવાથી ઝાઝી નવલિકાઓ એમને હાથે સર્જાઈ નથી.

૧૯૨૦ પછી નવલિકાસાહિત્ય પગલર થતું દેખાય છે. એમાં મેઘાણી સૌરાષ્ટ્રનાં ગામડાંઓની ધરતી ખૂંદીને લોકકથાઓ ભેગી કરી પ્રગટ કરે છે. આવી વાર્તાઓમાં આધુનિક નવલિકાઓની કલાની ઝીણવટનાં ભાગ્યે જ દર્શન થાય પણ સૈકાંઓથી વહેતા આવેલા માનવજીવનની ઝિંદગિદિલી, શૌર્ય, સમર્પણ આદિનાં સરસ દર્શન એ વાર્તાઓ કરાવે છે. મેઘાણીની શૈલીએ અને તેમાં પણ કરુણરસની જમાવટ કરતી વખતે હૃદયસ્પર્શી બનતી શૈલીએ આ વાર્તાઓને આકર્ષક બનાવી છે. વળી વીતી ગયેલા માનવજીવનની સંસ્કૃતિને માપવા માટે લોકસાહિત્ય કશું પણ પ્રમાણ બની શકતું હોય તો તે દષ્ટિએ પણ આ વાર્તાઓનું મૂલ્ય છે. આ ઉપરાંત મેઘાણીએ સ્વતંત્ર વાર્તાઓનું સર્જન કર્યું છે અને રવિશંકર મહારાજ પાસેથી સાંભળેલા પ્રસંગોનું ‘માણસાઈના દીવા’માં આકર્ષક રૂપાંતર કર્યું છે.

આધુનિક વાર્તાકારો અને ત્રીસમી સદીના આરંભના વાર્તાકારોની વચ્ચે શ્રી 'ધૂમકેતુ' અને શ્રી. રામનારાયણ પાઠકના નામો આવે છે. 'ત્રણામંડળ'ના પ્રગટ્ય સાથે ગુજરાતી સાહિત્યમાં નવલિકાનાં કલાત્મક લક્ષણો પ્રગટે છે. માનવહૃદયની અવનવી ભાવનાઓ, ચિત્તકર્ષક પ્રસંગઘટના, પ્રેમ, શૌર્ય અને સમર્પણના છિડા અને વિશાળ આદર્શો અને એ બધાને રજૂ કરતી આકર્ષક સંવાદકલા પહેલીવાર 'ધૂમકેતુ'માં દેખાય છે. માનવચિત્તમાં ચાલતા સંઘર્ષો, તેમાંથી ઉત્પન્ન થતા જીવનમાં દુરગામી પરિણામો અને ભાવના એમની વાર્તાઓનો પાયો બને છે. અમુક વર્ગને જ અનુલક્ષીને લખાતી વાર્તાઓમાં પણ 'ધૂમકેતુ' પરિવર્તન કરે છે, એમની વાર્તાઓમાં આવતા પાત્રો જીવનના બધા જ થરોમાંથી આવે છે. વળી એમની વાર્તાનાં સ્થળો પણ શહેરો પૂરતાં મર્યાદિત રહેતા નથી. એમાં હિમશંજોથી માડી રેલવેના લેવલકોસિંગ અને ટપાલઘર સુધીના બધા સ્થળો આવે છે; પરંતુ 'ધૂમકેતુ'એ પોતાની વાર્તાઓનું સર્જન ઠંડુ ત્યારે હજી ગુજરાતી સાહિત્યના અસ્ત પામતા ભાવનાયુગના લાખો પડંબાયા પડતા હતા અને નવીન વાસ્તવયુગની ટશરો ફૂટતી હતી એટલે શ્રી. 'ધૂમકેતુ'ની વાર્તાઓ ભાવનાવાદી વાર્તાઓ બને એ સ્વાભાવિક છે. સ્થળકાળ અને પાત્રના સંબંધમાં 'ધૂમકેતુ'ની વાર્તાઓએ સારી પ્રગતિ સાધી છે પણ તેમાં જીવનનું વાસ્તવવાદી દર્શન શોધવો જનારને નિરાશા સાપડે છે. કારણ ગરીબીનું ચિત્ર 'ધૂમકેતુ'એ દોયું છે પણ તે ગરીબીમાં આપણે પ્રત્યક્ષ બોયેલી ગરીબીનાં દુઃખદર્દ નથી. એ તો ગરીબીને ગુણ બનાવી ગૌરવપૂર્વક જીવન જીવનાર વ્યક્તિની વાત છે. જીવનની એ એક ભાવના હોઈ શકે અને એવી ભાવના ચીતરવામાં કલાકારની ખૂબી પણ ગણાય. પરંતુ સમાજરચનાની વિસ્મયતા અને તે પ્રત્યે અંશુલિનિર્દેશ એમાં નથી. આ દષ્ટિએ 'ધૂમકેતુ'ની વાર્તા આજ

વાર્તાઓ કરતાં જુદી પડે છે. આજનો વાર્તાકાર સાવનાનો એપ આપ્યા વિના સમાજ ક્યાં છે અને કેવો છે તે દર્શાવવાનું ધ્યાન રાખે છે. પરંતુ થોડામાં ઘણું કહેવું એ બે નવલિકાનું મહત્ત્વનું લક્ષણ હોય તો તે ‘ધૂમકેતુ’એ અદ્ભુત કલાત્મકતાથી સિદ્ધ કર્યું છે. આ બધામાં એમને એકસરખી સિદ્ધિ નથી મળી. ક્યાંક ચિંતનની માત્રા વધી જાય છે, ક્યાંક સાવના અતિશયતાએ પહોંચે છે અને ક્યાંક ભિંમિ ભિંમિલતાની હદે જાય છે. વાતાવરણ મૂર્ત અને નક્કર બનવાને બદલે ધૂંધળું અને વાયવ્ય બને છે.

શ્રી. રામનારાયણ પાઠકે ‘દ્વિરેક’ ને નામે લખેલી વાર્તાઓ નવલિકા-સાહિત્યના ઇતિહાસમાં મહત્ત્વના ચિહ્ન સમી છે. શ્રી. પાઠક વિવેચક, અને તે પણ સૂઝ અને દષ્ટિવાળા વિવેચક, હોઈ કલાના સિદ્ધાંતોની પરખ અને પકડ એમનામાં વિશેષ હોય એ સ્વાભાવિક છે. નવલિકાને એના ધ્યેય માટે ક્ષમતાથી પ્રયોજવામાં એમને સારી સફળતા મળી છે. લાગણીને પ્રધાનબિંદુએ રાખીને એમણે લખેલી વાર્તામાં ચિરંજીવ તરવો આવ્યાં છે. વળી શ્રી. પાઠકમાં હાસ્યને પણ અદ્ભુત કરામતથી વાપરવાની આવડત છે અને તે ‘જક્ષણી’ જેવી વાર્તામાં સરસ રીતે દેખાય છે. ‘મુકુંદરાય’ જેવી વાર્તામાં પિતાના હૃદયની લાગણીના મધ્યબિંદુની આસપાસ જે વાતાવરણ અને વસ્તુ એમણે નિરૂપ્યું છે તે એ વાર્તાને એક સુંદર વાર્તા બનાવે છે. શ્રી. પાઠક સ્વભાવે ચિંતક હતા અને તેથી એમની વાર્તાઓમાં ચિંતનના ઘણા અંશે જિતયાં છે એમણે પોતાની આસપાસના સમાજનું સમસાવપૂર્વક નિરીક્ષણ કરી તેની વિશેષતાઓ અને મર્યાદાઓ બન્નેને વાર્તાઓમાં આલેખી છે. એમનાં ચિંતનમાં ભેંડાણ અને સ્વસ્થતા છે. લાગણી, ભિંમિ કે સાવનાના આવેશમાં ખેંચાઈ ઘેરા રંગો એ પૂરતા નથી. એમના હાસ્યમાં નિખાલસતા અને નિર્દોષતા છે. કઠંગાપણું બેઈ તેઓ હશ્કેરાઈ પ્રહારક બનતા નથી. માત્ર નર્મમર્મથી અને સમસાવથી એ કઠંગા-

પણને દર્શાવે છે. એમણે વાર્તામાં અનેક પ્રયોગો શૈલીને અંગે અને વિષયને અંગે કર્યા છે. “ફ્રિડેન્સ વાનો ભા, ૩”માં જાતીય જીવનને સ્પર્શતા પ્રશ્નોની ઠરેલી છણાવટ એ સમયે આપણા સાહિત્યમાં નવીન હતી પણ તેની યોગ્યાયોગ્યતા વિશે મતભેદ છે.

૧૮૧૮માં ‘વીસમી સદી’માં પ્રગટ થયેલી ‘મલયાનિલ’ની નવલિકાને લગભગ આર દાયકા ઉપરનો સમય વીની ગયો છે. એ આર દાયકા દરમિયાન ‘ધૂમકેતુ’, ‘ફ્રિડેન્સ’ જેવા વાર્તાકારો આપણને મળ્યા છે અને નેમના અનુયાયીઓ તરીકે પણ બીજા સિદ્ધહસ્ત વાર્તાકારો આવ્યા છે. ચાલીસેક વર્ષના આ સમય દરમિયાન આપણી નવલિકાએ અદ્યતન વિકાસ સાધ્યો છે. અને નવાં નવાં શિખરો સર કર્યાં છે. આમાં જુદા જુદા વાર્તાકારોની શક્તિના નવા નવા ઉન્મેષો પ્રગટ્યા છે. આ સમય દરમિયાન નવલકથા અને નવલિકાનાં સર્જનો એકબીજાની સાથે સરસાઈપૂર્વક થયા છે. તેમાં ઠાઈ વાર નવલિકાના ફાલ નવલકથા કરતાં ચઢિયાતા પણ ભિતર્યા છે. સિદ્ધહસ્ત નવલિકાકારે નવલકથા ઉપર તે વળી સિદ્ધહસ્ત નવલકથાકારે નવલિકા ઉપર પોતાનો હાથ અજમાવી નેયો છે. એમાંથી કેટલાકને પોતપોતાની શક્તિને અનુરૂપ એક જ કલામાં તે વળી કેટલાક સુભાગીઓને બન્ને કલાઓમાં એકસરખી સિદ્ધિ પ્રાપ્ત થઈ છે.

આ શાળા દરમિયાન ઘણી મૌલિક નવલિકાઓ લખાઈ છે, પરદેશી અને અન્ય ભારતીય ભાષાઓમાં લખાયેલી વાર્તાઓના અનુવાદો પણ થયા છે. એકલી વાર્તાઓ માટે સામયિકો પ્રગટ થયા છે જ્યારે કેટલાક સામયિકોએ વાર્તાના વિશિષ્ટ અંગે પણ કાટ્યા છે. દીપોત્સવી અંગેમાં પણ વાર્તાઓનો આકર્ષણનું સ્થાન બનીને આવી છે. વાર્તાની હરીફાઈઓ યોજાતી રહી છે અને નેમા માતબર ઈનામો અપાયાં છે. વળી દૈનિકોમાં પણ પ્રસંગોપાત્ત દૂંડીવાર્તાએ પોતાનું સ્થાન જમાવી દીધું છે. આ બધાંને કારણે જૂના અને નવા, પ્રતિષ્ઠિત અને ભિન્નતા નવલિકાકારોને પોતાની શક્તિને વિવિધ રૂપ

ખીલવવાની અને નવાનવા પ્રયોગો કરવાની તક અને પ્રેરણા એમ બન્ને મળ્યાં છે.

સાંપ્રત વાર્તાસાહિત્યના અવલોકનમાં આરંભકાળમાં પ્રતિષ્ઠા મેળવનાર ‘ધૂમકેતુ’ની વાર્તાઓ પણ નજરે પડે છે. એમની આ વાર્તાઓમાં પણ ભાવના, જીવનદષ્ટિ અને કવિત્વમય શૈલીનાં દર્શન થાય છે પરંતુ એમની શક્તિની ચરમસીમા એમનાં “તણખામડો” માં આવી ગયેલી જણાય છે. ‘આકાશદીપ’ ‘પરિશેષ’ કે ‘વનવેણી’ જેવા એમના પાછળના સંગ્રહોમાં એમની શક્તિનો નવો ઉન્મેષ દેખાતો નથી. નવલકથાકાર તરીકે વધારે જાણીતા સ્વ. શ્રી. રમણલાલ દેસાઈએ પણ નવલિકાની કલા અજમાવી બેઠું છે. ‘કાંચન અને ગેરુ’ કે ‘ધબકતાં હૈયાં’ જેવા સંગ્રહોમાંની વાર્તાઓનું વસ્તુ કાં રાજકીય કે સામાજિક હોય છે. પણ ‘પ્રેત સાથે લગ્ન’ કે ‘ભૂતની દીવાળી’ જેવી વાર્તાઓમાં એમને અદ્ભુતનો આશ્રય લેતા પણ બેઠું એ છીએ. રમણલાલમાં વાર્તા કહેવાની સરસ આવડત છે; પણ જ મર્યાદાઓ એમની નવલકથાઓને નડી છે તે જ મર્યાદાઓ એમની નવલિકાઓને પણ નડી છે. ભિલટું નવલિકાના ક્ષેત્રની સ્થળકાળની પરિમિતતાને લીધે આ મર્યાદાઓ વધારે સ્પષ્ટ બની છે. એક જ ખીખામાં ઢાળ્યાં હોય એવાં આદર્શવેલાં ધૂની પાત્રો, વારંવાર પોતાના વિચારો રજૂ કરવાને માટે વાર્તાના પ્રવાહને અટકાવવાની એમની ટેવ નવલિકાને સુંદર અને કલાત્મક દેહે પ્રગટ થવા દેતાં નથી.

આપણે જેમ વધારે નજીકના સમય ઉપર આવીએ છીએ તેમ અર્વાચીન નવલિકાઓ ઉપર યુરોપના સમર્થ વાર્તાકારો ટોલ્સટોય, ગોર્કી, મોપાસાં, એડગર એલન પોની વાર્તાઓની છાયા દેખાય છે. પણ નવીન વાર્તાકારો વધારે તો અમેરિકન વાર્તાકારો હેમિન્ગવે, ફૅકનર અને સારોયાનની વાર્તાઓથી વધારે પ્રભાવિત થયા

જણાય છે. કારણ ગુજરાતી વાર્તાના આયોજનમાં આ વાર્તાકારોનું અનુસરણ તેમણે કરેલું જણાય છે. પોતાની વાર્તાના વસ્તુ માટે આધુનિક વાર્તાકાર પોતાની નજર આજુબાજુના સમાજ ઉપર નાખે છે. અત્યારની આપણી વાર્તાઓ વધારે જીવનલક્ષી બની છે અને તેથી તેના કેન્દ્રો મનુષ્યના જીવન અને હૃદય બન્યા છે. કેવળ કલ્પનાવિહારમાં પડી રહેવામાં વર્તમાન વાર્તાકારને કાયરતા લાગે છે. એને તો જીવન અને જગત જોવાં છે તેવા જોવા અને આલેખવાની તીવ્ર ઇચ્છા છે.

પોતાના સમકાલીન જગત ઉપર નજર નાખતા જગત એને દુઃખમય અને કઠુણ લાગે છે. મનુષ્યના જુલ્મો, સમાજના અન્યાયો, ધનની અસમાન વહેંચણી અને તેમથી સિપજતી ભયંકર ક'ંગાલિયત, શોષણનીતિ અને તેના બોમ્બ બનેલા વર્ગોની દુર્દશા વગેરે જે જે તેમની નજરે પડે છે તે ને વ્યક્ત કરવાની નવલિકાકાર પોતાની ફરજ સમજ્યા છે. સમાજમાં ચાલતા અત્યાચારો અને અનાચારોને એ તીવ્રતાથી આલેખે છે. મડિયાની 'કાળી રાત, કાળી ઓઢણી અને કાળી ચીસ' જેવી વાર્તામાં પશુતાનો શિકાર બનતી રમણીનું ચિત્ર છે તો પન્નાલાલની 'નેશનલ સેવિન્ગસ' જેવી વાર્તામાં સીપણુ ગરીબીને કારણે મનુષ્યની કેવી દશા હોય છે તે દર્શાવતું ચિત્ર છે. આ બધા સામ્રાજ્ય પીડિત વર્ગ પ્રત્યે માત્ર સમભાવ જ નથી પણ એ વર્ગને શોષી રહેલા તાલેવંતો અને કેટલીકવાર સત્તાધીશો તેમજ આવી વિષમ પરિસ્થિતિ નિભાવી રહેલા સમાજ પ્રત્યે ખુણુયપ્રકોપ પણ છે. આધુનિક વાર્તાકારે જીવનકલહની સીપણુતા સ્પષ્ટ કરી સૂચ્યા અને ક'ંગાલ, રૂઢિ અને અન્યાયી વલણોને કારણે કચડાતા મનુષ્યોનાં વિવિધ ચિત્રો દોર્યાં છે.

વાસ્તવદર્શનનો ઉપાસક ગરીબ પ્રત્યેની સહાનુભૂતિથી ખેંચાઈ જઈ તેમના દુઃખોનો ચીતાર આપતા અતિશયોક્તિનો આશ્રય શો'.

વાસ્તવિકતાને અવાસ્તવિક બનાવી દે છે. શ્રી. સુરેશ બેધીની 'જન્મેત્સવ' નામની વાર્તામાં પણ સવિખ્યમાં ભીખ માંગી શકે એટલા માટે એના જન્મ પછી તરત જ એનો પગ એના પિતા ભંગાવી નાંખે એવું રજૂ કરવામાં આવેલું ચિત્ર અપ્રતીતિકર છે. આવી વાર્તાઓ આસારી બને છે, એમાં સત્યનો સ્વાંગ આવતી અવાસ્તવિકતાને કે અર્ધસત્યને ઝટ પકડી શકાતાં નથી. સત્યની દૃષ્ટિએ એ રસક્ષતિનું અને સામાજિક દૃષ્ટિએ ભ્રમજન્ય હાનિનું કારણ થઈ પડે છે. સ્ત્રી, બાળક અને સમાજનો નીચલો 'વર્ગ' આપણા સાહિત્યકારની સહાનુભૂતિ પામે એ યોગ્ય છે પણ એવા ઉત્સાહમાં અતિરેક થાય એ યોગ્ય નથી. કેટલાક વાર્તાકારો તો એમ જ માનતા લાગે છે કે ગરીબ વર્ગમાંથી પાત્રો લીધાં એટલે નવીન સાવનાનું અને સમાજવાદનું નિરૂપણ થઈ જશે.

આપણી વાર્તાઓમાં ગામડું તો છેલ્લા બે દાયકા પહેલાં પ્રવેશ્યું હતું. પણ એનું સચોટ અને નિકટતમ આલેખન તો પન્નાલાલ પટેલ, ઈશ્વર પેટલીકર અને પીતાંબર પટેલે જ કર્યું છે. એમની વાર્તાઓમાં ગામડાંની પ્રજાના જીવનનાં સુખદુઃખ, રહેણી-કરણી, વહેમઅજ્ઞાન, હિદાત્તા નિર્બળતા, ભોળપણ, ગરીબી, સેવા અને માનવતા સજીવ બનીને આવે છે. માનવી શહેરનો હોય કે ગામડાનો પણ લાગણીના અનુભવમાં તો તે એક છે એમ આ વાર્તાકારોએ બહુ સ્પષ્ટતાપૂર્વક દર્શાવ્યું છે. જે જીવનનો તેમને પ્રત્યક્ષ અને ઘનિષ્ઠ પરિચય છે તે તેમણે અત્યંત મૂર્તતાથી પોતાની વાર્તાઓમાં વ્યક્ત કર્યું છે.

સમકાલીન વાર્તાસાહિત્યનું આપણું ધ્યાન ખેંચનારું બીજું લક્ષણ તે એમાં થયેલો નવા વિષયોનો પ્રવેશ છે. આપણા સાહિત્યકારોમાં અસ્મિતાની સાવના બાળ્ય થઈ હોવાથી તેમને પોતાને અને પોતાની આજુબાજુના જીવનને સમગ્ર સ્વરૂપમાં નીરખવાની અને

તેને સ હિત્યમા નિરૂપવાની તમન્ના થઈ છે. તેથી આજસુધી વાર્તામાં અસ્પૃશ્ય રહેલા કેટલાક નવા વિષયો એમાં દાખલ થવા લાગ્યા છે. મડિયાએ ‘કમાઉ દીકરો’ મા સદંતર નવીન વિષય લીધા પછી ‘બાવન પાનાંની બાજીમા’ જુગારની રમતનું અનોખું ચિત્ર ઉપજાવ્યું છે. સ્ત્રી-પુરુષના બાતીય સંબંધના વિવિધ ચિત્રો સારંગ બારોટ, કેતન મુનશી અને સુરેશ બોધીએ રજૂ કર્યાં છે. ઈશ્વર પેટલીકરની ‘ગુનેગાર કોમ’ જેવી વાર્તામાં સંતતિનિયમન ઉપર ઠરાવ છે. જયંતી દલાલની ‘બુદ્ધિએ શોધેલો ઉકેલ’માં આધુનિક શિક્ષણ પામેલા દ પતીની પોતાની પુત્રીને લગવાન અને એવા બીજા વહેમોથી મુક્ત રાખવાની નિષ્ફળતા ઉપર પ્રહાર છે. આ સિવાય ફિલ્મી ક્ષેત્રમાં કામ કરતી વ્યક્તિઓના જીવનનો તદ્દન નવો વિષય પીતાબર પટેલ જેવા વાર્તાકાર પોતાની વાર્તાઓ માટે લઈ આવ્યા છે.

માનવપ્રવૃત્તિ અને માનવવ્યવહારની માફક માનવહૃદયને પણ આ નવીન વાર્તાકારોએ પોતાનું લક્ષ્ય બનાવ્યું છે. માનવ મનને માપવાના પ્રયાસ કરી તેના સંવેદનો અને ભિન્નિઓનાં ઘર્ષણ આલેખ્યા છે. શ્રોકરની ‘જિલ્લાવાટે’ માંનો કોઈને દોઢિયું ન આપનાર કંજૂસ કપુરચંદ શેક બાળકને હાથમાં લઈ બારણે જિભેલી મીબારણું અપમાન કરી બેસે છે પણ પોતાની માતાનું આવું જ કંઈક દરેક સ્મરણમાં બહુ થતા હાથમાં આવ્યા એટલા રૂપિયા લઈ તેની પાછળ આપવા દોડે છે. નો વળી પન્નાલાલ પટેલની ‘અજબ માનવી’ માંનો બેકારીને કારણે યુવાવસ્થામાં પત્ની વેચી દેનારો દાદુ કળીમાની કૂતરીને વાઘરીને બાધા આપ્યા પછી તેની ચીસોમાં પત્નીનું વિદાય વખતનું આકંઠ સાબળાતા જિભી કળીએ દોડી કૂતરીને છોડાવે છે. પથ્થરની કરાડ ફેડીને કૂટી નીકળતી કૂંપળની માફક માનવ હૃદયનાં પડ ભેદી કૂટી નીકળતી લાગણીની સરવાણી આ વાર્તાકારોએ દર્શાવી છે. મડિયાની ‘અવસર ચૂક્યા મેહુલા’ માંનો સુરજ શેક ૨ ગુનમાંથી હીજરત કરતી વખતે પોતાના માંદા

પુત્રને જીવવાનો મથી એમ માની લ્યજ દે છે પણ એ જીવી જતાં ખાપ દીકરા વચ્ચે જનમજનમનું અંતર પડી જાય છે તેનું હૃદયસ્પર્શી આલેખન છે. પત્રાલાલ પટેલની ‘આંટી’ માંનો મોટોભાઈ જે હાથમાંની કેરીમાંથી મોટી કેરી પોતાના પુત્રને આપવા હાથની પાડે છે તે નાનાભાઈની નજરે પડતાં બન્ને ભાઈઓ વચ્ચે પણ આંટી પડે છે તેનું ચિત્ર છે. એકાદ ગેરસમજથી જીવનમાં કેવી ભયંકર કડુણતા આવે છે તે પત્રાલાલ પટેલ ‘ગળપણ વિનાના ગાળ’ માં દર્શાવે છે.

આ બધી વાર્તાઓમાં માનવસ્વભાવના વિવિધ ખૂણાઓનું દર્શન જુદાજુદા વાર્તાકારોએ કરાવ્યું છે. માનવહૃદયને કેન્દ્રમાં રાખી તેનાં વિવિધરંગી રહસ્યો ‘જુદાજુદા પ્રકારની પરિસ્થિતિ સર્જી’ દર્શાવ્યાં છે. માનવજીવન કેવા કેવા પ્રકારના સારાનરસા ભાવો, આદર્શો, સ્વાર્થ, સેવા વગેરેથી ભરેલું છે તેનાં કલાત્મક ચિત્રો આ બધી વાર્તાઓમાં મળે છે. મનુષ્યના ચિત્તના અંતરતમમાં પ્રવેશી તેનું વિશ્લેષણ કરી મનુષ્યનાં સ્વભાવ અને કાર્યોને તેના સંદર્ભમાં દર્શાવવાને આ વાર્તાકારોનો પ્રયાસ છે. અને તેમાં તેમને પ્રશસ્ય સિદ્ધિ પણ મળી છે. બીજી બાજુ સ્ત્રીહૃદયની અગાધતા દર્શાવતાં પણ ઘણાં ચિત્રો મળે છે. કિશનસિંહ ચાવડાની ‘અસમત’ માં એક નારીના પતિપ્રેમ અને માતાપિતા પ્રત્યેના પ્રેમ વચ્ચેનું ઘર્ષણ દર્શાવવામાં આવ્યું છે અને તેને અંતે પતિનો ત્યાગ કરી માતાપિતા પાસે જતી રહેતી નારીની હૃદયની અકળતાનું સૂચન છે. હિંદના ભાગલા પછીની પરિસ્થિતિનો સમય વાર્તાવસ્તુ તરીકે આવે છે એ પણ નવીનતાના લક્ષણ તરીકે નોંધાવું જોઈએ. લાલુભહેન મહેતાની ‘બિંદી’ માંની કમળા કુમળી વયે વિધવા બન્યા પછી પોતાના હૃદયનાં અરમાનો દબાવી રાખે છે પણ લાગણીનાં તોફાનો ન સહન થતાં મહેન્દ્રને પરણે છે જ્યારે શ્રી સુરેશ બેંધીની ‘વૈશાખ સુદ અગિયારસ’ માંની વિધવા કેતકી પોતાની નાની બહેનના લગ્ન

દિવસે ભૂતકાળ સાંભરી આવતા પોતાના ખંડના ખારણા ખંધ કરી સૌભાગ્યના શણગાર સજી પોતાના મનને મનાવવા મથે છે. વિધવા નારીના હૃદયના આ બે વેધક દર્શનો છે.

માનસશાસ્ત્રનો અભ્યાસ વધતા આપણા વાર્તાકારોએ મનો-વિશ્લેષણની મદદ વડે માનસની આંતરપ્રક્રિયાને સ્ફુટ કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. પેટલીકરની 'લાહીની સગાઈ' માની અમરત કાઢી પોતાની ગાડી પુત્રીને ઇસ્પતાલમાં મૂકી આપ્યા પછી એની અવિરત ચિંતામાં પોતે જ ગાડી થઈ જાય છે એ ચિત્ર હૃદયને શારી નાખે એવું છે. પન્નાલાલની 'વાજકને કાઠે' માની નવલ સાધુઓના સ્વાગમા આવેલા બે પતિઓમાંથી કોને સ્વીકારવો તેની મૂંઝવણ અનુભવે છે અને છેવટે બેમાંથી એક જ્યારે આવે છે ત્યારે તેને અવગણી ખીન્ને વધારે સારો હતો એવી લાગણી અનુભવતા આવેલાને આવકારી પણ શક્તી નથી. આવેલાનો અનાદર અને અપ્રાપ્યની ઝંખના માનવ ચિત્તની આ વિચિત્રતા અહીં સુંદર રીતે ગૂંથાય છે. મડિયાની 'અતઃસ્તોતા'માં દેવાયત આગળિયાત પુત્રે કરેલા ખૂનનો ગુનો માથે લઈ જનમટીપમાં પડે છે અને જેલ ન જીરવાતા ઘેર ભાગી આવી જુએ છે તો એ જ આગળિયાત સરકારી પસાયનો ખન્યો હોય છે. એને મુરકેલીનાથી ઉગારવાને પોતે પોલીસમાં સ્વાધીન થઈ જાય છે. સામાન્ય માનવી પણ બલિદાન અને સમર્પણથી મહાન બને છે. જુદી જુદી સ્પર્ધાઓમાં ઈનામ પામેલી આ વાર્તાઓ જગતની શ્રેષ્ઠ વાર્તાઓમાં સહેજે સ્થાન ધરાવી શકે એવી છે.

પ્રેમના સાફદ્ય અને વૈષમ્યના પણ અનેક ચિત્રો આ સમયની વાર્તાઓમાં મળે છે. પેટલીકરની 'મધુરા સ્વપ્ના'માં કોડવતી નવપરિણીતાના અંતરના કોડનું વર્ણન છે તો જ્યંતિ દલાલે 'આ ઘેર પેલે ઘેર'માં એક ત્યકતાના અંતરના દર્દને વેધકતાથી દર્શાવ્યું છે.

પીતાંબર પટેલ, જયંતિ દલાલ અને કિશનસિંહ ચાવડાની રસસમૃદ્ધ વાર્તાઓનાં સર્જન થયાં છે, પીતાંબર પટેલની ‘સમણાંની રાખ’ અને ‘અધૂરી આશા’માં નારીજીવનનાં ઘર્ષણ અને તેમાંથી નીપજતી વ્યથાના ભાવોનું નિરૂપણ છે. સિનેમાજગત સાથેનો એમનો પરિચય હોવાને લીધે એમની વાર્તાઓમાં સિનેમાજગતનાં ચિત્રો મળે છે. જયંતિ દલાલે પોતાની વાર્તાઓમાં પ્રભાવવાદ, મનાસશાસ્ત્ર અને પ્રતીકો અને કટાક્ષોનો સારો ઉપયોગ કર્યો છે. ‘આંખે દેખ્યો હાલ માં બળતા ઘરનું દર્શન કરાવી એવે સમયે લોકમાનસ કેવું હોય છે તેનો પરિચય કરાવ્યો છે. ‘દૂરબીન’ જેવી વાર્તામાં દૂરબીનનું પ્રતીક લઈ અન્યની એકાએક જોવામાં મશગુલ પણ પોતાને કોઈ જુએ તો વ્યાકુળ બનતા માનવીઓ ઉપર કટાક્ષ કર્યો છે. ‘મૂકમૂક કરોતિ’ જેવી વાર્તામાં સાચાને બદલે નકલની થતી પ્રતિષ્ઠા ઉપર પ્રહાર છે. એમણે અવનવા પ્રયોગો વાર્તાઓમાં કર્યા છે. મડિયાની માફક કોઈવાર વાર્તાલાપમાંથી તો કોઈવાર સ્મરણો અને વિચારોના આલેખનમાંથી વાર્તાઓ ઉપજાવી છે. વાર્તાકાર તરીકે એ વધારે હેતુવાદી છે. શ્રી. કિશનસિંહ ચાવડાની વાર્તાઓમાં સૌંદર્યદષ્ટિ, રંગીન વાતાવરણ અને રંગદર્શી શૈલી તથા ‘મનોમય’માં છે તેવું મનોવિશ્લેષણ જોવા મળે છે. ભારત-પાકિસ્તાનના ભાગલાના સમયને અનુલક્ષતી ‘શર્વરી’માંની વાર્તાઓ વિશિષ્ટ પ્રકારની છે.

આ સિવાય ગુલાબદાસ ઓકર, ઉમાશંકર જોષી અને સુન્દરમે પણ વાર્તાઓ લખી છે. ઉપર જણાવેલાં ઘણાંખરાં લક્ષણો ઓકરની વાર્તાઓમાં છે. એમનાં પાત્રાલેખન અને પ્રસંગઘટનામાં આકર્ષકતા છે. ઉમાશંકરે ગ્રામજીવનની ખામીખૂણી દર્શાવતી વાર્તાઓ લખી છે. ‘સુન્દરમે’ માનવહૃદયની સ્થૂળ બાજુઓનું ચિત્ર ‘ખોલકી અને નાગરિકા’માં આપી તેની બીજી બાજુનું દર્શન ‘ઉત્તરન’માં કરાવ્યું છે. આ ઉપરાંત વેણીભાઈ પુરોહિતની ચોટદાર શૈલીમાં લખાયેલી માનવજીવનની વિચિત્રતા દર્શાવતી વાર્તાઓ, જીવનના

હિતરતા વર્ગના માનવીઓને પાત્રો બનાવતી અને તેમનું જીવનદર્શન કરાવતી શ્રી. પુષ્કર ચંદરવાકરની વાર્તાઓ, શિવકુમાર બેપી અને બકુલેશની વાર્તાઓ પણ આપણને મળે છે. નારીજીવનનાં વિવિધ પાસાઓ દર્શાવતી લાલુબહેન મહેતા, કુન્દનિકા કાપડિયા, ધીરુબહેન પટેલ, વિનોદિની નીલકંઠની વાર્તાઓ પણ નોંધપાત્ર છે. આ સૌને પોતાની આજુબાજુના સમાજને લક્ષમાં રાખી માનવહૃદયની વિવિધ ભિમ્મિઓ, માનવી માનવી વચ્ચેના સંબંધો ઉપરાંત સામાજિક આર્થિક અને રાજકીય પરિસ્થિતિના ચિત્રો આપ્યા છે. બધા જ વાર્તાકારોનું ધ્યેય માનવહૃદયના અગાધ હિડાણને માપી તેને તળિયે પહોંચવાનું રહ્યું છે.

આપણી વાર્તાઓમાં વપરાતી ભાષામાં જુદા જુદા ઝરણાઓ આવી બળે છે. સુરેશ બેપી જેવા લેખક બંગાળીની અસર નીચે સંસ્કૃતમય શબ્દો વાપરે છે તે પેટલીકર ચરોતરી બોલીના અને પન્નાલાલ ઉત્તર ગુજરાતના ગામડામાં બોલાતી ભાષાના છૂટથી પ્રયોગો કરે છે. વળી મડિયા સૌરાષ્ટ્રના ઘરોમાં બોલાતી બોલી લઈ આવે છે. ઘરગથ્થુ ઉપમાઓ, કહેવનો, રૂપકો આ વાર્તાઓમાં ચલણો બન્યા છે એટલું નોંખી આજની આ વાર્તાઓમાં આપણી શેરીઓમાં બોલાતી ભાષા છૂટથી શિષ્ટાશિષ્ટના સંકેત વિના વપરાતી થઈ ગઈ છે.

કેટલાક લેખકો સ્થૂળ લાગણીને ઉશકેરે, ગલગલિયા કરે અને ચિત્તને ચકરાવે ચડાવે એવા જિન્સી તત્ત્વને બહુલાવી નિરૂપવાની વૃત્તિ દાખવે છે આવી વાર્તાઓમાં દાડ અને સીગારેટના વ્યસનમાં પડેલા સ્ત્રી-પુરુષો, પતિની ગેરહાજરીમાં વ્યભિચાર કરતી પત્ની અને પત્નીની ગેરહાજરીમાં વ્યભિચાર કરતો પતિ, અજુગતા દેહસંબંધને સ્વાભાવિક ગણતા સ્ત્રીપુરુષોના ચિત્રો રજૂ કરવામાં આવ્યા હોય છે. આવી વાર્તાઓની બાજુ એક હાટડી મંડાઈ છે અને આ

હાટડીએ ઘણા વાર્તાલેખકો કલાત્મક લેખાશમાં શણુગારાયેલા પોતાનો સસ્તો માલ વેચવા આવે છે. વાસ્તવવાદના ઓઠા નીચે આ બધી રજૂઆત કરવામાં આવતી હોય છે. અપવાદને વ્યાપકરૂપ આપવામાં આવે છે, અનિષ્ટને, કુત્સિતને જીવનની લીલા તરીકે દર્શાવવામાં આવે છે. આપણે જિગતો યુવકવર્ગ જ્યારે વધારે વાર્તાભૂખ્યો બન્યો છે ત્યારે એમના હાથમાં આવી વાર્તાઓ મૂઠવાથી ઘણાં માઠાં પરિણામો આવવાનો સંભવ છે. આવી વાર્તાઓ આસ્વાદ્ય તો હોય છે, વાંચવા માંડ્યા પછી તે છોડાતી નથી છતાં વાંચ્યા પછી આપણને કલેશ થાય છે સાચી કલા તો આપણને પરામર્શ કરવાનું મન થાય એવો અર્થ જગાડે છે.



નિબંધનું સ્વરૂપ
અને
વિકાસની રૂપરેખા



ભૂમિકા :

જેમ નવલકથા અને નવલિકા ગુજરાતી સાહિત્યમાં આપણે પાશ્ચાત્ય સાહિત્યના સંપર્કમાં આવી પામી સ્વીકાર્યા છે અને તેમનું અભ્યાસનું સ્વરૂપ વધુ છે તેમ નિબંધને માટે પણ કહી શકાય. જે સાહિત્યસ્વરૂપને આપણે નિબંધના નામથી ઓળખાવીએ છીએ તે આપણા સંસ્કૃત કે મધ્યકાલીન સાહિત્યમાં મળતું નથી. નિબંધ શબ્દ સંસ્કૃત ભાષાનો છે. છતાં જે અર્થમાં આવે એ પ્રયોજાય છે તે અર્થમાં એ સંસ્કૃત ભાષામાં પ્રયોજાયો નથી. વળી વળી નિબંધમાં પાંડિત્યથી માંડી કઠંગા પ્રસંગમાં મુકાયાથી થતા રમૂજી અનુભવ સુધીના બધા વિષયોનો સમાવેશ કરવામાં આવે છે. સાહિત્યના ભારેખમપણામાંથી ચિત્ત જ્યારે મુક્ત હોય અને કંઈક સ્મરણમાં રાખી પોતાને થયેલા અનુભવો વિશે વિચાર કરતું હોય ત્યારે નિબંધનું સર્જન થાય છે. આવા સ્મરણમાંથી માનવને પોતાના જીવનની રોજિંદી ઘટનામાંથી ભાગી છૂટી આરામ મેળવવાનું ગમે છે. અને એમાંથી જ્યારે લખવાની પ્રેરણા થાય છે ત્યારે નિબંધ સર્જાય છે. સ્વરૂપની દૃષ્ટિએ નિબંધ મધ્યમકદનો અને અનિવાર્ય રીતે ગદ્યમાં જ લખાયેલો હોય છે. એની શૈલી પણ સરળ અને વિષયનું એના લેખક સાથેના સંબંધને જ ધ્યાનમાં રાખીને નિર્ધાર કરતી હોય છે. નિબંધના લક્ષણો એનું પૃથક્કરણ કરી દર્શાવવામાં આવે છે. વિદ્યાર્થીઓને સારા નિબંધો કેમ લખવા તે માટે ઘણાં સૂત્રો શીખવવામાં આવે છે છતાં એ બધું બહુવાર્ણીયવાથી સારા નિબંધનું સર્જન ભાગ્યે જ થઈ શકે. એની પાછળ જીવનનો

અનુભવ, મનન, અને કલ્પનાનું બળ ન હોય તો કેવળ સૂત્રો શીખવાથી નિબંધ ન લખી શકાય. ઘણા લેખકો કાગળ ઉપર અનુભવો અને વિચારો વ્યક્ત કરે છે પણ તેમાંથી સારો નિબંધ નથી સર્જતો અને એકાદ પ્રતિભાશાળી લેખક સામાન્ય અનુભવનું વર્ણન કરવા ખેંચી જાય છે અને આપણી આગળ સુંદર નિબંધ લઈને આવે છે. નિબંધમાં શૈલી હોવી બેઠ્ઠાએ, દૂંકાણુ હોવું બેઠ્ઠાએ, રમૂજ હોવી બેઠ્ઠાએ એવા એવા નિયમો ઘડીએ પણ જ્યાં સુધી એના સર્જક પાસે આ બધાનું મિશ્રણ કરી કલાત્મક ઘાટ આપવાની શક્તિ નથી ત્યાં સુધી એ નિબંધ સર્જી શકતો નથી.

સારો નિબંધ વાંચતાં જ આપણને આ શક્તિનાં આનંદ-દાયક દર્શન થાય છે. નિબંધના આસ્વાદમાંથી વાચકને પડતા આનંદમાં જ સારા અને કલાત્મક નિબંધનું રહસ્ય છુપાયેલું છે. આનંદ આપવાની શક્તિ એ જ નિબંધકારને મળેલી બક્ષિસ છે. આ બક્ષિસ ન હોય તો પાંડિત્ય, નર્મમર્મ અને શૈલી નકામાં છે. એની આ શક્તિ એની આબુબાબુનાં માનવજીવન અને માનવ-સ્વભાવની જાંડી સમભાવી સમજણમાંથી ઉદ્ભવે છે. નિબંધકાર માનવસમાજનો ખંધુ છે. આ સમજ અને સમભાવ જ્યારે એ પોતાની શૈલી દ્વારા વ્યક્ત કરે છે ત્યારે જ એનો નિબંધ આસ્વાદ્ય બને છે.

નિબંધનું સ્વરૂપ શોધી કાઢનાર સોળમી સદીમાં થઈ ગયેલો લેખક મોન્ટેઈઝન છે. નિબંધ (Essay) એટલે દૂંકાણુમાં અમુક વિષય વિશે વિચારો રજૂ કરવાનો પ્રયાસ, એવો અર્થ એને અભિપ્રેત હતો. પરંતુ ઇંગ્લેન્ડમાં આ અર્થ જતો રહ્યો અને સત્તરમી અઠારમી સદીમાં ‘એસે’ શબ્દ મોટાં મોટાં પાંડિત્યસરેલાં લખાણો માટે પણ વપરાવા લાગ્યો. ફાયડન અને પોપ જેવા કવિઓએ તો પોતાની પદ્ય-કૃતિઓને પણ ‘એસે’ ના નામથી ઓળખાવી. પરંતુ પાછળથી ઓગણીસમી સદીમાં થયેલા લેખકોએ નિબંધના સ્વરૂપનું

વિશેષ અને વિશિષ્ટ સર્જન કરી આજના અર્થમાં રૂઢ કર્યો, જે કે આજે પણ વાર્તા સિવાયના અન્ય ગદ્યલખાણોને નિબંધના નામથી ઓળખાવવામાં તે આવે જ છે.

સામાન્ય રીતે નિબંધના બે પ્રકારો છે. એકમાં એનો સર્જક પોતાના જીવનની અંગત લાગણી અને અનુભવોને રજૂ કરે. આવો નિબંધ ભિંમિકાવ્યની ઢબનો હોય છે કારણ ભિંમિકાવ્યની માફક એ આતરપ્રેરણાથી લખાય છે અને એના સર્જકના હૃદયનું આંતર-દર્શન કરાવે છે. બીજા પ્રકારનો નિબંધ વ્યવસ્થિત આકારવાળો ચિતનાત્મક હોય છે. પહેલા પ્રકારનો નિબંધ સરળ હોય છે બીજો સૌંદર્યપૂર્ણ હોય છે. પહેલામાં સાદાઈ, સ્પષ્ટતા, નૈસર્ગિકતા અને અંગતતા હોય તે બીજામાં ગંભીરતા, ડહાપણ અને સંસ્કૃતતા હોય છે. પહેલામાં ગમે તે વિષય આવે છે, નાનામાં નાના વિષયના સંવેદનો, અનુભવો વગેરે રજૂ કરી વાચકનું ચિત્ત તેના ઉપર કેન્દ્રિત કરવામાં આવે છે. બીજામાં કોઈક મંત્ર ઉપરથી વ્યવસ્થિત વાક્પ્રવાહ વહેવડાવવામાં આવેલો હોય અને તેની પાછળ કશોકે ઉદ્દેશ, કશોકે હેતુ હોય છે. પહેલામાં ખાલકસહજ સરળતા અને રખડુની બેદર-કારી હોય છે, બીજામાં ભારેખમ પડિતની ગંભીરતા, સાવચેતી અને વ્યવસ્થાનો આશ્રય હોય છે. 'પહેલાનું' ધ્યેય આનંદ આપવાનું હોય છે કારણ તેનું સર્જન જીવનના અનુભવો અથવા અંતરના સંવેદનો ઉપર થાય છે. બીજા નિબંધનું ધ્યેય ઉપદેશ આપવાનું અથવા કોઈ સિદ્ધાંતો રજૂ કરવાનું હોય છે. કાલેલકર, જ્યોતીન્દ્ર દવે, વિનોદિની નીલકંઠ, જાગીરદાર, દૂરકાળ, 'સ્વૈરવિહારી' ના નિબંધો પહેલા પ્રકારના નિબંધનાં ઉદાહરણો છે જ્યારે નરસિંહરાવ, આનંદશંકર, મશહવાળા આદિના નિબંધો બીજા પ્રકારના નિબંધનાં ઉદાહરણો છે. નિબંધ આ બન્ને પ્રકારોના અર્થમાં આ

થયો છે અને બન્ને પ્રકારના નિબંધો અને પાછળથી ઉદ્ભવેલા અન્ય પ્રકારોથી પણ ગુજરાતી સાહિત્ય સભર થયું છે.

શુદ્ધ કલાત્મક નિબંધમાં લેખક પોતાનું અંતઃકરણ ખોલે છે. એ પ્રેરણાનું સર્જન છે અને એનું મૂલ્ય ઘણું છે. જેમ કોઈ કવિ એકાદ વિષયને પોતાના કાવ્ય માટે ઉપાડી પોતાની પ્રતિભાના તેજથી તેને અદ્ભુતરંગી બનાવી દે તેમ સાચો નિબંધકાર સામાન્ય વસ્તુને ઉપાડી તેમાં અવનવા રંગો પૂરી રહસ્યમય બનાવે છે. કવિ ગાય છે, નાટ્યકાર અભિનય કરે છે. નવલકથાકાર વાર્તા કહે, કોઈ કટાક્ષ કરનારો પ્રહાર કરે, ફિલસૂફ ચિંતન કરે પણ નિબંધકાર તો ગોષ્ઠિ જ કરતો હોય છે. એમાં આવતી પરિચિતતા અને એની આબુખાબુ ઊંચું થતું કૌતુકમય વાતાવરણ, સાચા નિબંધનાં મહત્ત્વનાં લક્ષણો છે. એનો આકાર વિનાનો આકાર, એમાં આવતી વિચિત્રતા, મૌલિકતા, નિષ્ઠા, સમભાવ, સમજ, બંધુત્વ અને સૌન્દર્ય મળી એવી રસવત્તા ઊભી કરે જે વાચકના ચિત્તને પ્રભાવિત કરે છે. એમાં ગમ્મત અને હાહાપણ, રમૂજ અને ગાંભીર્ય, ભદ્ર અને ક્ષુદ્ર, આનંદ અને વિચાર એક બીજા સાથે ઓતપ્રોત થઈને આવે છે. એનો વિષય ગમે તે અથવા તો બધું જ હોય, જે એના લેખકને પોતાનું અવલોકન ટીંગાડી દેવાની ખૂંટી પૂરી પાડે છે. આપણે કવિ પાસે જીવનદર્શનની, કોઈ ચિંતક પાસે ઊંડા વિચાર અને મનનની, વાર્તાકાર પાસે વાતની અપેક્ષા રાખીએ છીએ પણ નિબંધકાર પાસે તો ગમ્મત અથવા આનંદ સિવાય બીજા કશાની ઝાંઝી અપેક્ષા રહેતી નથી.

આ લક્ષણોને અપનાવતા આધુનિક નિબંધે વિવિધ રૂપો ધારણ કર્યાં છે. કોઈકવાર એ એકાદ દૂંડી વાર્તા જેવો બની જાય છે, અથવા કોઈવાર આત્મકથાના એકાદ પ્રકરણ જેવો હોય તો વળી કોઈવાર એમાં અર્થહીન લાગતા વિષયનું નિરૂપણ હોય છે. આજના

નિબંધોમાં ગંભીર વિષયથી માડી ચંપલ કે છત્રી સુધીના ગમે તે વિષયો આવતા થયા છે. આપણે તો આવા નિબંધમાંથી એક જ વસ્તુની અપેક્ષા ગળીએ છીએ કે એ વાચતા આપણને આનંદ પડવો જોઈએ અને આપણી આજુબાજુની દુનિયા અથવા વસ્તુ ઉપર આપણે ન જોતા હોઈએ એવો કંઈક પ્રકાશ પડતો હોવો જોઈએ. રસ્તામાં પડેલી એકાદ ઈટ નિબંધકાર પાસે માનવસ્વભાવના એકાદ વિચિત્ર ખૂણાનું દર્શન કરાવી દે. એમા ડહાપણ અને ગમ્મત એવાં એકબીજા સાથે રસાયા હોય છે કે તે મેળવવા આપણે વારંવાર નિબંધકાર પાસે જઈએ છીએ. આવો નિબંધકાર હસતે મુખે ડહાપણનો ખજાનો ખુલ્લો કરતો હોય છે. આજે નિબંધનો ખડુ વ્યાપક અર્થ કરવામા આવે છે. ગમે તે વિષય ગમે તેવી શૈલીમાં લખાયો હોય છતાં તેને નિબંધ તરીકે ખપાવી દેવામા આવે છે. કિલસૂફી, વિવેચન, વિજ્ઞાન, અર્થશાસ્ત્ર, રાજકારણ ગમે તેમાંથી એકાદ વિષય લઈને કરવામા આવેલી ચર્ચાને નિબંધ ગણવામા આવે છે. આજે નિબંધ સ્વયંસંપૂર્ણ રૂપમા પ્રગટ થતો રહે છે અને આગલાપાછલા સદર્શ વિના વાચી સમજી શકાય એવો હોય છે. આજના સાહિત્યના વિશ્વમા નિબંધે ઘણું મહત્ત્વનું સ્થાન લીધું છે.

આપણી પાસે ગમે એટલી વિપુલ સંખ્યામા નિબંધો હોય છતાં ખધામા એક સમાન લક્ષણ તો હોયું જ જોઈએ અને તે એ કે લેખકે એક જ વિષય પસંદ કરી તેનું આનંદ આપે એવી શૈલીમા નિરૂપણ કર્યું હોય. આ શૈલી કોઈવાર સુખજ સ્વરૂપની હોય, કોઈવાર ગોઠિરૂપની હોય તો કોઈવાર રસજનકી પણ હોય પણ એ ખધું એક જ વિચારમુદાની આજુબાજુ ઉદ્ભવતું હોય. આ બાબતમા નિબંધ દૂકીવાર્તાની નજીક જાય છે. પણ દૂકીવાર્તાની માફક એમા વસ્તુ કે ઘર્ષણ જેવું કશું જ હોતું નથી. દૂકીવાર્તામાં નિબંધ જેવું રમતિયાળપણ નહિ ચાલે. પ્રત્યેક નિબંધમાં ગમે તે વિષય હોય છતાં એ આત્મલક્ષી અને પરિચિતતાની માત્રાવાળો

હોવો જોઈએ જેમાં લેખક આપણને વિશ્વાસમાં લઈ કંઈ કહી દેતો હોય છે. આમ છતાં ડૉ. જહોન્સન જેવાએ નિબંધને મોટા સાહિત્ય-સ્વરૂપ તરીકે સ્વીકારવાનો ઈન્કાર કર્યો છે.

“It is too simple to read, and compared with the great works that require long sustained effort, too easy to write; the manner is too light, the matter too trivial, or atleast too circumscribed, to allow them to consider the form a great one.”

નિબંધ એ સાદા સ્વરૂપવાળો હોય છે અને સાહિત્યનાં બીજાં સ્વરૂપો જેટલી શક્તિ કલાત્મક બનવાને માટે કદાચ ન માંગતો હોય. એની શૈલી પણ સરળ હશે છતાં છિંડા રહસ્યવાળા વિષયો નિબંધોમાં ચર્ચાયા છે અને એનું કદ નાનું હશે છતાં એ નાનકડા કદમાં પણ ઘણા વિચારો સંગ્રહાયેલા છે.

નિબંધનું સ્વરૂપ :

સાહિત્યનાં બધાં સ્વરૂપોમાં નિબંધ એક એવું સ્વરૂપ છે જે સાહિત્ય અને જીવન વચ્ચેનો ઘનિષ્ઠ સંબંધ વધારે પ્રતીતિકરતાથી દર્શાવે છે. નવલકથા, નાટક કે નવલિકા કરતાં નિબંધ જીવનનું વિવિધરંગી દર્શન બહુ સરળતાથી અને આકર્ષકતાથી કરાવે છે. સાહિત્યના આ સ્વરૂપના અભ્યાસ દ્વારા વ્યક્તિ સાહિત્યનાં અન્ય સ્વરૂપોમાં રસ લેતી થઈ તેને જીવનના અર્થઘટક તરીકે પિછાનતી થાય છે. હેઝલિટ નિબંધ વિશે કહે છે :

“The essay makes us familiar with the world of men and women, records their actions, assigns their motives, exhibits their motives, exhibits their whims, characterises their pursuits in all their singular and endless variety, ridicules their absurdities, exposes their

inconsistencies, 'holds the mirror upto nature and shows the very age and body of the time, its form and pressure'; takes minutes of our dress, airs, looks, words, thoughts and actions; shows us what we are and what we are not; plays the whole game of human life over before us, and by making us enlightened spectators of its many—coloured scenes, enables us to become tolerably reasonable agents in one in which we have to perform a part. 'The art and practice part of life is thus made the mistress of the theoretic.' It is the best and the most natural course of study."

હેઝલિટના આ કથનમાં નિબંધના કાર્યની વિસ્તૃત સમા-
લોચના થઈ છે. એ ઉપરથી આપણે બોઈ શકીશું કે નિબંધ
સાહિત્યના સૌથી વધુ લોકપ્રિય સ્વરૂપ તરીકે રહ્યો છે અને રહેશે
નિબંધનું વાચન માહિતી આપે છે, રસાસ્વાદ કરાવે છે અને
ગમ્મત પણ કરાવે છે. ઇતિહાસની ઠંટાળાસરેલી વીગતો નહિ
હોવાથી એ ઇતિહાસ કરતા વધારે આનંદદાયક લાગે છે, એમાં
મહાકાવ્યની ભવ્યતા નથી કે કાવ્યની ઉન્નતતા નથી એમાં તે
જીવનની રોજિંદી પરિચિતતાના દર્શન થાય છે. એ ઉપદેશ આપતો
નથી, આદેશ પણ આપતો નથી એ તે માત્ર સૂચન જ કરે છે.
અને આ સૂચન ઉપદેશ અને આદેશ કરતા વધારે અસરકારક
બને છે. એ સૂચનની પરિચિતતા અને આકર્ષકતા સામાનાં દિલ
જીતી લે છે અને જ્યાં ઠપકો નિષ્કળ બાય છે ત્યાં આ નિબંધની
મેંત્રીભરી સલાહ વધારે સાર્થક બને છે. નિબંધમાં દિલસૂઝી પણ
આવે છતાં એનો સ્વાગ આનંદદાયક હોય છે. એમાં વિદ્વતા પણ
આવે છતાં એની રજૂઆત સરળ અને હળવી હોય છે. નિબંધને
લોકોને વિદ્વતા સાથે સાકળનારી કરી તરીકે ઓળખાવવામાં આવે
છે નિબંધના એક એક વાક્યમાં ઘણા પુસ્તકોનું જ્ઞાન સમાવી

શકાય છે, એના એકાદ કહેવતસમા વાક્યમાં જીવનનો મહત્ત્વનો સાર રજૂ કરી શકાય છે અને તેથી જ એમ કહેવાય છે કે નિબંધ-કાર એક ફકરામાં મહાકાવ્ય સર્જી શકે છે. દિવસભરની પ્રવૃત્તિથી આપણે થાકી જઈએ અને પ્રકુલિત થવા વિશાળ ઉદ્યાનમાં ફરવા જઈએ તેમ નિબંધનુ વાચન આપણને પ્રકુલિત કરે છે. કુદરત જેમ મોઢળા હાથે પોતે સંઘટેલી મીઠાશ આપણી આગળ વહેતી મૂકે છે તેમ નિબંધકાર પોતાના જીવનવિગ્રહમાં સંઘટેલો અનુભવ આપણી આગળ ખુલ્લો મૂકી દે છે. નિબંધકાર પોતાનું શિક્ષણ અનુભવની શાળામાં લે છે. આ અનુભવ એને જીવન અંગેના વિવિધ સત્યો શીખવે છે. નિબંધ સાહિત્યનું સરળમાં સરળ સ્વરૂપ હોવા છતાં એની વ્યાખ્યા ખાંધવી સહેલી નથી.

વ્યાખ્યા :

છતાં આજે જેમ બધા જ્ઞાનને શાસ્ત્રીય બનાવવાનું જરૂરી બન્યું છે તેમ સાહિત્યનાં સ્વરૂપોના જ્ઞાનને પણ શાસ્ત્રીય બનાવવાના પ્રયત્નો થયા છે અને તેમાં પહેલું ‘યથથિયું’ વ્યાખ્યાં ખાંધવાનું આવે છે. કેટલાક વિવેચકોએ નિબંધની વ્યાખ્યા આપવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. ફ્રેંચ લેખક મોન્ટેઈન અત્યારના નિબંધનો પિતા ગણાય છે. એણે નિબંધનો “a trial, attempt or endeavour” તરીકે ઓળખાવ્યો છે. ડૉ. જહોન્સન નિબંધને “a loose sally of the mind, an irregular, indigested piece, not a of the regular orderly performance” કહે છે. જ. બી. પ્રિસ્ટલી નિબંધની વ્યાખ્યા આ પ્રમાણે આપે છે : “a genuine expression of an original personality—an artful and enduring kind of talk.” મરે આ પ્રમાણે વ્યાખ્યા આપે છે : “a composition of moderate length on any particular subject or branch of subject; originally implying want of finish but now

કરી શકતા નથી તેમ નિબંધમાં પણ જાને કારણ નિબંધમાં લેખક પોતે જ બોલ્યા કરે છે. નિબંધકાર પાસે વાચકના ચિત્તમાં જિજ્ઞાસા જગાડનારી વાર્તા નથી, એના કાનને આનંદ આપે એવું કવિતાના શબ્દાનુપ્રાસનું માધુર્ય નથી, એનું ફલક એટલું સીમિત છે કે એમાં વધારે ગતિ અથવા પરિવર્તનને લાવવાની શક્યતા નથી. એને ભૂલ કરવાનું પાલવી શકે એમ નથી અને એથી બે એ જરા બેઠરકાર બન્યો તો એનો નિબંધ નિષ્ફળ બન્યો છે.

આમ સાહિત્યિક સ્વરૂપનો નિબંધ પ્રબંધો અથવા મહા-નિબંધોથી જુદો પડે છે. ઇતિહાસ, ખગોળશાસ્ત્ર, રાજશાસ્ત્ર અથવા અર્થશાસ્ત્ર ઉપર લખાયેલાં લખાણો નિબંધની આપણી વ્યાખ્યામાં આવી શકે નહિ. નિબંધ એ અમુક વર્ગનાં જ સ્ત્રીપુરુષોને ઉદ્દેશિતો નથી. કલાત્મક નિબંધ જ્ઞાન આપતો હોય છતાં એનો મુખ્ય હેતુ તો આનંદ આપવાનો જ છે. નિબંધકાર પોતાના વસ્તુનું નિરૂપણ વાચકને રસદાયક થઈ પડે એ રીતે જ કરે છે. આપણે નિબંધના આ કાર્યને સ્વીકારીએ તો નિબંધકારના સ્વાંગમાં રજૂ થતા ઘણા લેખકોને ટાળી શકીશું. પણ આમ કરવામાં વધારે જડ બનવાની જરૂર નથી કારણ જે લેખકોએ શૈલીની આકર્ષકતા, વિચાર અને દૃષ્ટિની મૌલિકતા અને પોતાના પ્રભાવશીલ વ્યક્તિત્વને પોતાના નિબંધોમાં રજૂ કર્યાં છે તે સ્વાચ્છ અને ચિરંજીવ નિબંધકારો કયાં છે.

નિબંધનાં લક્ષણો :

નિબંધના આકાર ઉપર બે નિયંત્રણો આવે છે. પ્રથમ તો એનું લંબાણ મધ્યમસરનું હોવું બેઈએ અને બીજું એ કે એ કદી સંપૂર્ણ હોતું નથી. બે કે લંબાણની બાબતમાં લેખકો કશો નિયમ બળવતા નથી. બેકન જેવાના નિબંધો ચારસોએક શબ્દના હોય છે જ્યારે બીબ્લ કેટલાક લેખકોના નિબંધો વીસ-ત્રીસ હજાર શબ્દોના પણ

છે. લ'ખાણુ લેખકના હેતુ અને એની તે સમયની ચિતાવસ્થાથી નક્કી થાય છે. જ્યાં સુધી નિબંધકાર પોતાના નિબંધના બધા ભાગો વચ્ચે સંવાદ સાધી શકે અને વાચકને આનંદ આપી શકે ત્યાંસુધી પોતાના વિષયને પોતાની મનકાવતી રીતે નિરૂપવાની એને છૂટ છે. એક કાર્ય નિબંધકારે નહિ કરવું જોઈ એ અને તે પોતાના વિષયને સંપૂર્ણતાથી નિરૂપવાનું. આ જ અર્થમાં નિબંધ અપૂર્ણ કહેવાય છે. આમ છતાં ભાવકને અપૂર્ણતાનો અનુભવ થતો નથી કારણ લેખકનું ધ્યેય તેા પોતે પસંદ કરેલા વિષયનું વિહંગાવ-લોકન કરાવવાનું છે એટલે વધારે વીગતોમાં હિતર્યા વિના પોતાના વિષયની સમગ્ર છાપ એ આપી દે છે. જ્યારે પોતાના ધ્યેયમાં એ સફળ થાય છે ત્યારે એનો નિબંધ કલાત્મક સ્વરૂપનો બને છે. વધારે વીગતોમાં હિતરવાની અને પોતાના વિષયને સંપૂર્ણતાથી ચર્ચવાની લાલચે નિબંધોને કલાત્મક બનતા અટકાવ્યા છે. નરસિંહ-રાવના નિબંધો આનું સરસ ઉદાહરણ પૂરું પાડે છે. અતિશય ઓછી ઓછી વીગતોમાં હિતરવાની એમની ટેવને કારણે એમના નિબંધો ગુચિર સ્વરૂપના બનતા નથી. રમણભાઈ નીલકંઠ પોતાના નિબંધોમાં પક્ષવાદી બની વકીલની દલીલબાજીનો આશ્રય લે છે અને તેથી એમના નિબંધો એમના વ્યક્તિત્વની છાપ વિનાના બને છે અને તેથી કલાત્મક બનતા નથી. નિબંધ સૂત્રાત્મક હોય અને તે સાથે એમાં હળવાશ હોય અને એના સર્જકના વ્યક્તિત્વથી એ અકિત થયેલો હોય તો જ એ નિબંધ સાચો કલાત્મક બને છે. આજે નિબંધ વિશેની જે ભાવના છે તે આવા પ્રકારની છે.

નિબંધનું બીજું લક્ષણ એ છે કે એમાં કશી ઔપચારિકતા વિનાની મુક્તતા હોય છે. નિબંધના આ લક્ષણને જ અનુલક્ષીને ડૉ. જહોન્સન નિબંધને "a loose sally of the mind, an irregular, indigested piece." કહે છે. નિબંધકારની એ રમતિયાળ હોય છે. દુનિયાના બહુશ્રુત અને ડાઘા માનવીની "

એ બીજી ગમે તે વ્યક્તિની વાત કરે, ગમે તે ઘટનાની રજૂઆત કરે, ગમે તે વિષયની ચર્ચા કરે છતાં એ હમેશાં વાચકને યાદ દેવડાવે છે કે જ કંઈ એ કહે છે તે એનું પોતાનું દર્શન છે. નિબંધમાં ઘણીવાર વાચકનો રસ જેટલો. વિષય પરત્વે કેન્દ્રિત થાય છે તેટલો જ એ વિષયનું નિરૂપણ કરનાર લેખકના વ્યક્તિત્વ પરત્વે પણ કેન્દ્રિત થાય છે. સર્જનાત્મક આત્મલક્ષિતા એ નિબંધકારની કલાનું રહસ્ય છે. આમ તો એ કલા સાદી અને સરળ જણાય છે પણ જો સંપૂર્ણ સાવધાની અને કલાત્મકતાથી એનો ઉપયોગ કરવામાં ન આવે તો એ નિષ્ફળ જાય છે.

આમ સાહિત્યિક નિબંધનું મધ્યગિન્દુ લેખકનું વ્યક્તિત્વ જને છે. જે સર્જકે આવી આત્મલક્ષિતા અથવા પોતાના વ્યક્તિત્વનો પરિચય નિબંધમાં નથી કરાવી શકતા તે લેખકને ભાગ્યે જ નિબંધકારો તરીકે ગણી શકાય. રમણભાઈ નીલકંઠના વ્યક્તિત્વનો

ચિત્કહ્લદયની પાછળ રહેલા કવિહ્લદયનું દર્શન પણ કરાવી જાય. નર્મદનો દેશપ્રેમ, મણિલાલની નિષ્ઠા, રામનારાયણ પાઠકનો મનુષ્યની નિર્બળતા પ્રત્યેનો સમભાવ, વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીની સૌંદર્યપારખુ દષ્ટિ, વિજયરાયની યુયુત્સા આપણને એમના નિબંધોમાં જોવા મળે છે. નિબંધના આ લક્ષણને ધ્યાનમાં રાખીને જ કેટલાક વિવેચકોએ એને ભિન્નિભાવ સાથે સરખાવ્યો છે. એક અંગ્રેજ વિવેચકે આવી સરખામણી કરતા લખ્યું છે : “ the essay resembles the lyric in that both are moulded by some central mood, whimsical, serious, or satirical ” આમાં નિબંધકારની કલાના મુખ્ય લક્ષણો આવી જાય છે

નિબંધ અને ભિન્નિભાવ

ભિન્નિભાવ અને નિબંધ સાહિત્યના એવા સ્વરૂપો છે જે વડે સર્જકનું વ્યક્તિત્વ આપણે ખૂબ નજીકથી જાણી શકીએ છીએ. એ બંને મહત્વના પણ છે કારણ એ બંને વડે આપણે કોઈ પણ યુગના પ્રતિસાશાળી સર્જકોને પિછાની શકીએ છીએ. છતાં સાહિત્યના આ બે સ્વરૂપો વચ્ચે મૂળભૂત તફાવત પણ છે. ભિન્નિભાવ સર્જકની તીવ્રતમ સંવેદનાની અને અસાધારણ ભાવાવેગની પળોએ જ સર્જાય છે જ્યારે નિબંધ સર્જકને રોજિંદા જીવનમાં મળતી નિરાતની પળોનું અને સામાન્ય ભાવોને વ્યક્ત કરતું સર્જન છે. નિબંધ ભિન્નિભાવના ભાવાવેગને પહોંચી શકે. પરિચિત નિબંધની શૈલીમાં રહેલો કવિત્વનો રણકો, વાક્યખંડોના આરોહઅવરોહની વ્યવસ્થા, લેખકના સૌન્દર્યદર્શન અથવા ભાવાનુભવમાંથી ટપકતી ભિન્નિ વગેરે આપણને કવિતાના જેવો જ રસાસ્વાદ કરાવે છે. કાલેલકર, કિસનસિંહ ચાવડા, ‘ધૂમકેતુ’ આદિ લેખકોના નિબંધોમાંથી કવિતા ઘણીવાર ટપકે છે. એવા ઘણા નિબંધકારો હોઈ શકે જેમણે કવિતાની કૃતિઓ ઉપર વિવેચન કરતા લખેલા નિબંધો ખુદ નિબંધની કક્ષાએ પહોંચ્યા હોય.

નિબંધકાર સરસ રસપ્રદ વાત કરનારો બને છે એ એક વિષય પસંદ કરે અને પછી એના મનમાં જેમ વિચારો આવતા જાય તેમ એને આકર્ષક અને રસપ્રદ શૈલીમાં એ કહેતો જાય. જો એને પોતાના વિષયના સંદર્ભમાં દુચકો કહેવાનું મન થાય તો એ દુચકો પણ પોતાના નિબંધમાં કરી દે. એને બદલે કશું ચિંતન ઉદ્ભવે તો એ ચિંતન પણ રજૂ કરી દે. કોઈ કલાના હેતુથી પ્રેરાઈને વ્યવસ્થિત કલાસર્જન કરનારો એ બનતો નથી. એ તો માત્ર એ વ્યક્તિઓ વચ્ચે થતી વાતચીતની માફક ગોળિંજ કરે છે. કાંકા કાલેલકરના નિબંધો આ બધી બાબતોમાં સુંદર ઉદાહરણો પૂરાં પાડે છે. આ જાતનાં વિષયાન્તરો નિબંધની પરિચિતતામાં વધારો કરે છે. એની અનૌપચારિકતા અને મુક્તતા નિબંધને વધારે રસિક બનાવે છે. એટલે નિબંધના સર્જન માટે કોઈ નિયત પદ્ધતિ છે એમ કહેવાતું નથી. એમાં પરિચિત ગોળિંજ કરનારનાં લક્ષણો આવવાથી એ ટૂંકો હોય તો વધારે કલાત્મક બને એમ મનાય છે.

નિબંધનું વસ્તુ :

નિબંધના બાહ્યાકાર પછી એના વસ્તુનો જ્યારે વિચાર કરીએ ત્યારે આપણને લાગે છે કે નિબંધ માટે વસ્તુપ્રસંગીનું ક્ષેત્ર આ વિશ્વ જટિલું વિશાળ છે. એને માટે ચોક્કસ વિષય નિયત થયેલો નથી તેમ કોઈ વિષયનો નિષેધ પણ નથી. નિબંધકારને ગદ્યમાં કાવ્ય કરનારો કહ્યો છે અને તેથી એ પણ એક સ્વપ્નશીલ માનવી છે. વરસાદનું પડવું, નદી કે સમુદ્રનું દર્શન, કોયલનું ટૂંકવું કે છત્રીનું ખોવાવું એને સ્વપ્નામાં ગરકાવ કરી દઈ નિબંધ લખવા પ્રેરે છે. આવા કોઈપણ અવલોકનથી એના ચિંતનમાં વિચારો આપોઆપ ઉદ્ભવતા થાય. એ કોઈવાર વિચાર પણ કરે કે માનવ જીવન યુગાન્તરોમાં કેવું હોયું બેઠકે અને કેવું બન્યું છે. એની જિંદગીમાં ફરી વળે તેમ ગામડામાં પણ ફરી વળે, યુદ્ધોનાં

મેદાનો ઉપર જાય અને રમતોના મેદાનો ઉપર પણ જાય, કલખોમા અને ઘરોમા, વિદ્યતામા અને મૂર્ખતામા, ઉદાત્તતામા અને નિર્બળતામા, સદ્ગુણોમા અને દુર્ગુણોમા ગમે ત્યાં જઈ પોતાને મનગમતો વિષય ઉપાડી લાવે.

પણ ખરી રીતે સાચા નિબંધકારનો કોઈ વિષય જ નથી અથવા ખીજી રીતે કહીએ તો દુનિયામા કોઈપણ વિશેષ એને આધીન છે ઢારણ એનો વ્યવસાય વાત કરવાનો છે અથવા તે પોતાની અને વિષયની વચ્ચે ગૂંઘેલો સંબંધ દર્શાવવાનો છે સાચો નિબંધ પરિચિત ગોળિકની ઘણો નજીક આવે છે અને તેનું પ્રત્યેક વાક્ય એના સર્જકના વ્યક્તિત્વને છત્રી કરી જાય છે. એકાદ ભૂતકાળનું સંભાષણ, જીવનના કોઈ અનુભવનો હેવાલ. એકાદ ખનાવ, એકાદ વિચાર, જેના સંપર્કમા આવ્યા હોઈ એ એવી કોઈ વ્યક્તિનું ચરિત્રાલેખન નિબંધકારના વિષયો છે દૂકમા સમગ્ર માનવજીવનની હીલા એ નિબંધકારના ક્ષેત્રમા આવે છે કાગલુ નિબંધકાર એ માનવ જીવનનો સાચો અભ્યાસી છે. અને એ અભ્યાસ કરતા કરતા, માનવજીવનનું અવલોકન કરતા જ એની નજરે ચઢે છે તે એના નિબંધમા વસ્તુ ખનીને આવી જાય છે

લેખકનું વ્યક્તિત્વ :

ખગ નિબંધની કલા લેખકના વ્યક્તિત્વને ગૂંઘ કરનામા રહેલી છે, આ પ્રકારના નિબંધોનો પ્રથમ સર્જક મોન્ટેઈન હતો. નિબંધ એ સર્જક અને વાચક વચ્ચે સૌથી સીધા વિચારવિનિમયનું ગદ્ય સ્વરૂપ છે. એમા લેખકની અસ્મિતા, 'સ'નો આવિષ્કાર, રજૂ થાય છે. નવલકથાકારને અને નાટકકારને ઘણું અંશે, જિનઅગતતા અપનાવવી પડે છે. વાચકની સાથે ધનિષ્ઠ આત્મીયતા સારી ભાવકથન કરવાની રીત એ આ વિશિષ્ટ અને મુશ્કેલ સ્વરૂપની લાક્ષણિકતા છે. સમગ્ર નિબંધ દગમ્યાન સર્જક આપણી સાથે ગે છે.

એ બીજી ગમે તે વ્યક્તિની વાત કરે, ગમે તે ઘટનાની રજૂઆત કરે, ગમે તે વિષયની ચર્ચા કરે છતાં એ હમેશાં વાચકને યાદ દેવડાવે છે કે જે કંઈ એ કહે છે તે એનું પોતાનું દર્શન છે. નિબંધમાં ઘણીવાર વાચકનો રસ જેટલો. વિષય પરત્વે કેન્દ્રિત થાય છે તેટલો જ એ વિષયનું નિરૂપણ કરનાર લેખકના વ્યક્તિત્વ પરત્વે પણ કેન્દ્રિત થાય છે. સર્જનાત્મક આત્મલક્ષિતા એ નિબંધકારની કલાનું રહસ્ય છે. આમ તો એ કલા સાદી અને સરળ જણાય છે પણ જો સંપૂર્ણ સાવધાની અને કલાત્મકતાથી એનો ઉપયોગ કરવામાં ન આવે તો એ નિષ્ફળ બને છે.

આમ સાહિત્યિક નિબંધનું મધ્યગિન્દુ લેખકનું વ્યક્તિત્વ બને છે. જે સર્જકો આવી આત્મલક્ષિતા અથવા પોતાના વ્યક્તિત્વનો પરિચય નિબંધમાં નથી કરાવી શકતા તે લેખકોને ભાગ્યે જ નિબંધકારો તરીકે ગણી શકાય. રમણભાઈ નીલકંઠના વ્યક્તિત્વનો પરિચય એમના નિબંધોમાં થતો નથી એટલે સારા નિબંધકારોમાં એમનું નામ ભાગ્યે જ ગણવામાં આવે છે. નિબંધ વાંચતી વખતે વાચકને થવું જોઈએ કે લેખકનો એ સમકાલીન છે અથવા તો એનો નિકટનો મિત્ર છે. લેખક વ્યક્તિગત રીતે એને નિબંધદ્વારા સંબોધે છે. આનું કારણ એ છે કે નિબંધ બંધારણની દૃષ્ટિએ અંગત, ગોખિપ્રવણ, સીધો દૂંકો અને નિખાલસ પ્રકાર છે. ઘણીવાર એ પત્રને મળતો આવે છે, નિબંધ વાંચતી વખતે આપણને લાગે છે કે લેખક એના કોઈ મિત્રને અથવા તો કોઈ અંગત દુશ્મનને ઉદ્દેશીને આ બધું લખે છે. આવા કોઈ કલ્પિત પાત્રને ઉદ્દેશીને એ ફેશન, રીતસાત, વ્યક્તિઓ, પુસ્તકો, રાજકારણ વગેરે વિશે કહે છે અને તેમાં પાંડિત્યને એ જતું કરે છે.

નિબંધ આપણને એના સર્જકનું આંતરદર્શન પણ કરાવે છે. નહીં કે પર્વતને જોઈ કાફા કાલેલકરના મનમાં ઉદ્ભવતા વિચારો

નિબંધ પોતાના વિષય તરીકે અંભીર અથવા હળવા, રેખાચિત્ર અથવા ચિંતન, વર્ણન અથવા કથન ગમે તેને અપનાવે પણ વિષયનું નિરૂપણ આત્મલક્ષિતાથી, વૈવિધ્યપૂર્ણતાથી અને કુદરતનાજન્ય રીતે થવું જોઈએ. પરિચિત પત્રમા જે સુખદતા, અંગતતા અને ગોષ્ઠિતત્વનાં દર્શન થાય છે તે જ તત્વોનાં દર્શન સારા નિબંધમાં થવાં જોઈએ. ખીજા ગમે તે ગદ્યલખાણમાં પ્રત્યેક વાક્યને ચમકારો હોવો આવશ્યક નથી પણ નિબંધકારે તો પોતે નક્કી કરેલા ધ્યેયને પૂર્ણ કરવાને માટે પ્રત્યેક વાક્યને રહસ્યમય અને અર્થપૂર્ણ બનાવવું જોઈએ. એમ ન કરે તો એનો નિબંધ કંટાળાભરેલો બની જાય. એણે સ્પષ્ટ રીતે વિચારવું જોઈએ અને જે વિચારે તે સ્પષ્ટ રીતે કહેવું જોઈએ. એનું ફલક ઘણું નાનું છે અને નાના ફલકની આ અનિવાર્ય આવશ્યકતા છે. દસ માઈલની ઢોડમાં જિતરનારા હરીફોને દસેદસ માઈલ પૂરતી ઝડપે ઢોડવાની જરૂર નથી પણ સો મીટરની ઢોડમાં જિતરનારાને તો શરૂઆતથી અંત સુધી એકસરખી ઝડપે ઢોડવું પડે છે. નિબંધ એ કલાકૃતિ છે અને તેથી કલાકૃતિના બધા નિયમોને અધીન છે. એમાં કેવળ ખૌદ્રિક ગુણોની જ આવશ્યકતા નથી પણ એની સ્વપ્રમાણતાની પણ એટલી જ આવશ્યકતા છે. સાચા નિબંધકારની કલાનું લક્ષણ વર્ણવતાં વીલીઅમ્સ કહે છે :

“ The true essayist handles his subject like an artist and not like a professor. He takes up some pretty crystal of thought not as a chemist to enlarge upon its composition and its relation to other chemical bodies but rather as some cunning master-jeweller, lovingly polishing each facet making it glint in the light and setting it quaintly in some device of his own that it may attract the lovers of beautiful things and live long in their possession. ”

રમૂજ અથવા હાસ્ય સાહિત્યનાં અન્ય સ્વરૂપોમા પ્રાણ પૂરે છે, નિબંધમા તો સવિશેષ. પરંતુ આ હાસ્ય સમભાવયુક્ત, નિખાલસ અને નિર્દેશ હોવું જોઈ એ. જે નિબંધકાર મનુષ્યસ્વભાવમા રહેલી નિર્જળતાનું દર્શન કરાવતો હોય, તેમના કઠંગાપણાની, તેમની વિચિત્રતાની ચર્ચા કરતો હોય તે નિબંધકાર સમભાવી રહો વાચકને આનંદ તો પમાડે પણ તે સાથે જ મનુષ્યને વધારે ડાહ્યા અને વધારે સારા કરવાનું પણ ઈચ્છે. રામનારાયણ પાઠક “સ્વૈર-વિહાર”મા માનવવ્યવહારમા રહેલી વિચિત્રતાનું દર્શન કરાવે છે તેમાથી હાસ્ય પણ પ્રેરે છે. છતાં જરા પણ કટુતામા કિતરતા નથી. પરિણામે સુંદર નિબંધોમા ઋજુતા અને સ્વપ્નશીલતા કિતરે છે. જે નિબંધકારને પ્રજાને સુધારવી છે ને ઉપદેશકનો કે પ્રચારકનો અંચળો ધારણ કર્યા વિના હાસ્યના આ સમર્થ સાધનનો ઉપયોગ કરી પ્રજાને સત્યપંથે અથવા ડહાપણના માર્ગે દોરે છે આવા નિબંધકારો ઉત્ત્ર પ્રહારકો બનતા નથી પણ માનવજીવન અને તેની નિર્જળતાઓ તરફ અંતરનો સમભાવ દર્શાવે છે. જેમને એ હસે છે તેઓ પણ એની સાથે હસવા લાગે છે અને એમ હસતા હસતા પોતાની ભૂલો જોઈ સુધારવાને પ્રેરાય છે. કેટલાક નિબંધો કાઠપણ પ્રકારના હેતુ વિના નિર્મેળ હાસ્ય પૂરું પાડી આનંદ આપે એવા હોય છે. ‘મસ્તકકીર’, ‘ઓલિયા બેધી’, મુનિકુમાર ભટ્ટ, ગગન-વિહારી મહેતા, “સ્વૈરવિહારી”, ‘વિનોદકાન્ત’, જ્યોતીન્દ્ર દવે અને ધનસુખલાલ મહેતાના નિબંધો આ વર્ગમા આવે છે.

નિબંધ એ આરામ ખુરશી ઉપર પડ્યા પડ્યા વાચવાનું સાહિત્ય છે અને તેથી એ ઉપદેશાત્મક ન બને એ બેવાવું જોઈએ. પ્રચાર અથવા ભાષણ અથવા ભેરશોરથી ખૂમ એમા ન પાડી શકાય. નિબંધકારનું કાર્ય માહિતી આપવાનું નથી અથવા ગૂંચવણમાયી માર્ગ ચીંધવાનું પણ નથી, બદીઓ દૂર કરવાનું નથી, જેમ કવિનું એ પ્રધાન કાર્ય નથી તેમ અને છતાં નિબંધકાર પરોક્ષ રીતે એ

કાર્ય કરે છે, જમ કવિ કરે છે તેમ. પરંતુ આવા કાર્યની અપેક્ષા એની પાસે રાખવાની હોતી નથી. નિબંધકાર એ ગદ્યનો કવિ છે. એને આગવી સવ્યતા હોય છે. આમ નિબંધ એ ગદ્ય લખાણોમાં વિશિષ્ટ કલાસ્વરૂપ તરીકે નિર્માય છે. જીવનની એ વધારે સમીપ છે, આપણા અનુભવોને વિસ્તૃત કરવાનું અને સહમાનવો બેઠે સંપર્ક સ્થાપી વિસ્તારવાનું એ એક સર્વોત્તમ સાધન છે. નિબંધ આપણા વિચારોને અને ભાવનાઓને વિશાળ બનાવે છે, આપણી સહાનુભૂતિને વ્યાપક અને ઊંડી બનાવે છે, આપણા માનવસ્વભાવને ખીલવે છે, જીવનની વિવિધરંગી લીલાનું અવલોકન કરી તેનો આસ્વાદ માણતાં શીખવે છે, જીવનના વિવિધ અનુભવોમાં આપણે લઈ શકીએ તેના કરતાં વધારે તીવ્રતાથી ભાગ લેવાનું એ શીખવે છે. જીવનના કંટાળાભરેલા રોજિંદા વ્યવહારમાંથી બહાર લઈ જઈ ઉદાત્ત આત્માઓના પરિચયમાં મૂકે છે.

મહાન કવિઓની પ્રતિભાથી આપણે અંબઈ જઈએ છીએ. ઝાઝીવાર આપણે તેમના તરફ બેઈ શકતા નથી. આપણને તેા શાંત અને સૌમ્ય માનવીઓના સાથી બનવું ગમે છે અને નિબંધકાર એવો સાથી બને છે. એ આપણને નાટ્યગૃહમાં લઈ જાય, એકાદ દુયકો અથવા વાત કહી આનંદ પમાડે, પુસ્તકો વિશે, એના મિત્રો વિશે, એના અનુભવો વિશે અરે એને યોતાને વિશે અનેકાનેક વાતો એ આપણને કહે. કોઈકવાર એ ગંભીર હોય, કોઈકવાર એ ઉલ્લસિત હોય પણ કોઈ પણ વાર કંટાળાભરેલો તેા થાય જ નહિ. એ એક એવો મનગમતો મિત્ર છે જેની સાથે આપણને રોજ ને રોજ વાત કરવાનું મન થાય. એના સર્જનના વિષયો નાના હોય એટલે એનું મૂલ્યાંકન ઓછું આંકવાની જરૂર નથી. એ અવલોકે, ચિંતન કરે, વાંચે વિચારે, વસ્તુઓના રહસ્યને પકડે અને તેથી જ નિબંધ એક અનોખી આસ્વાદ્ય વાનગી બની રહે છે.

આજે જે કંઈ વાર્તા સિવાયનું ગદ્યમાં લખવામાં આવે છે તેને નિબંધને નામે ઓળખાવવામાં આવે છે. આનું કારણ એ છે કે નિબંધની વ્યાખ્યા ઘણી વ્યાપક છે અને ઘણા બધા વિષયો અને ઘણાં બધા લક્ષણોને આવરી લેનારી છે. પરંતુ ગદ્યમાં કોઈ વિષય ઉપર લખવાથી તે નિબંધ બની જાય છે એમ માની લેવું ખૂબ ભરેલું છે. નિબંધનું પણ દૃઢ નહિ તેા ય ચોક્કસ કલાસ્વરૂપ છે અને એ કલાસ્વરૂપ ધ્યાનમાં રાખીને જ નિબંધનું સર્જન કરી શકાય. આજે અનેક વર્તમાનપત્રો અને સામાયિકો પ્રગટ થાય છે. આ વર્તમાનપત્રોમાં અને સામાયિકોમાં વાર્તા સિવાયનું બીજું જે સાહિત્યિક લખાણ પ્રગટ થાય છે તે નિબંધને નામે ઓળખાય છે અને એક દષ્ટિએ આ નિબંધો જ આ સામાયિકોના અસ્તિત્વને ટકાવી રાખે છે. આ બધા નિબંધો ખરેખર કલાત્મક અથવા સુંદર નિબંધના લક્ષણો ધરાવે છે એમ માનવાને કારણ નથી. એમાંના કેટલાકના વિષયો અતિશય સામાન્ય અને શૈલી રેઢિયાળ પણ હોય છે. વળી ઘણા નિબંધોમાં શૈલી જેવું પણ નથી છતાં આવાં સામાયિકોમાં પણ ઘણીવાર સુંદર કલાત્મક નિબંધો નજરે ચડે છે. આજે નજરે ચડતા નિબંધોમાં એનું જે વિશિષ્ટ સ્વરૂપ હતું તે જતું રહ્યું છે અને તેને બદલે એણે નવું જ સ્વરૂપ ધારણ કર્યું છે. આજના લગભગ બધા જ નિબંધો ખૌદ્રિક વિચારોની અભિવ્યક્તિ બનીને આવે છે. એમાં હળવા, ટોળ કરતા, રમૂજ કરતા, કટાક્ષ કરતા નિબંધોને અથવા નિબંધિકાઓને ભુલાય એમ નથી. જેમ જેમ લખવા વાચવાની અભિરુચિ વધતી ગઈ છે તેમ તેમ નિબંધો લખવા વાચવાનો શોખ પણ વધતો ગયો છે. નવલકથા, નવલિકા અને નાટકનાં વસ્તુ અને શૈલીમાં બદલાતી જતી કલાભાવના પ્રમાણે પરિવર્તનો થતા રહ્યાં છે તેમ નિબંધનાં વસ્તુ અને શૈલીમાં પણ બદલાતી જતી કલાભાવનાએ ફેરફાર કર્યા છે.

શૈલી :

આપણે જોઈએ તેમ નિબંધનું વસ્તુ જીવનનાં વિવિધ અંગો વિશેનું હોઈ શકે પણ એની પાછળ મુખ્ય રહસ્ય એ છે કે નિબંધ જીવન અને વાસ્તવિકતા સાથે ઘણું ગાઢ સંબંધ ધરાવે છે. નિબંધના કથનાત્મક, વર્ણનાત્મક, ચિંતનાત્મક આદિ અનેક પ્રકારો પાડી શકાય, પણ એ બધા પ્રકારના નિબંધોનો હેતુ તો એક જ હોઈ શકે. કલાકૃતિનું સર્જન કરતી વખતે કલાકાર કલાના હેતુથી જ પ્રેરાઈને સમગ્રનું તેમજ તેનાં અંગોનું સર્જન કરે છે. જે નિબંધને કલાત્મક બનાવવો હોય તો શરૂઆતથી જ એના અંત વિશેની દૃષ્ટિ રાખવી જોઈએ, એના વિકાસ અને નિરૂપણરીતિમાં પણ ઘણી કાળજી રાખવી જોઈએ. એમાં ઘણી અનિયમિતતા, આશ્ચર્ય આદિ આવે પણ તે બધાની પાછળ સમગ્રતા અને એકતાનો ખ્યાલ રખાવો જોઈએ.

સાહિત્યિક કલાકૃતિના સર્જન પાછળ જેમ સૌન્દર્ય પરત્વેની અભિરુચિ હોય છે તેમ નિરૂપણપદ્ધતિની સંપૂર્ણતા અને કુશળતા પણ રહેલાં હોય છે. લેખક ગમે એટલો સ્વયંભૂ પ્રેરણાથી પ્રેરિતસાહિત્ય થયેલો હોય છતાં જો એની પાસે શૈલી નહિ હોય તો એ કલાકૃતિ સર્જી શકતો નથી. મનુષ્યને જેમ આધ્યાત્મિક ધ્યેયને પ્રાપ્ત કરવા અમુક પ્રકારની શિસ્તમાંથી પસાર થઈને તાત્કાલિક મેળવવી પડે છે તેમ શૈલીને કેળવવા માટે પણ લેખકને અમુક શિસ્તબદ્ધ પ્રયત્નો કરવા પડે છે. સાહિત્યિક શૈલીને માટે જેમ પ્રમાણો કે નિયમો હોય છે તેમ નિબંધના સર્જન માટે જડ નિયમો બાંધી શકાતા નથી. છતાં સાહિત્યનો અભ્યાસી સારી, સુઘડ અને સુંદર શૈલી કેને કહી શકાય તે અંગેના કેટલાક મૂળભૂત સિદ્ધાંતો બાંધી શકે છે. આ સિદ્ધાંતો જડતાથી લાગુ પાડવાની જરૂર નથી છતાં સારી કહેવાતી શૈલીમાં આ સિદ્ધાંતોનું પ્રતિબિંબ વધતેઓછે અંશે પડ્યા વિના રહેતું નથી.

સારા અને કલાત્મક નિબંધની પહેલી આવશ્યકતા એના નિરૂપણની એકતા અને સુસંગતતા છે. લેખક ગમે તે વિષયનું નિરૂપણ કરે પણ તે સુસંગત હોવું જોઈએ અને તેમા વિષય અને વિચારોની એકતા જળવાયેલી હોવી જોઈએ. એમા વિષયાન્તરો આવે, કથનાન્તરો આવે પણ તે બધા મૂળ વિષય અને વિચારને યોગ્ય હોવા જોઈએ. આને પરિણામે નિબંધમા સપ્રમાણતાની છાપ જીકે છે. મૂળ વિષયના માળખામાથી વિચારોનું વર્ગીકરણ કરી, તેને ઉચિત ઉદાહરણો આપી કદાચ નવા વિચારો ઉમેરી એક સુદર સપ્રમાણ રચના કરે છે. આ સપ્રમાણતાને કારણે જ એમા સુસંગતતા આવે છે. એમા જે કંઈ આવે તે બધું એક સાથે જીભું રહી શકે છે. એના જુદા જુદા ભાગો કેવળ મૂળ વિષય સાથે જ નહિ પણ એકબીજા સાથે પણ સુસંગત હોવા જોઈએ. આવી વ્યવસ્થામા વિષયનો પ્રવેશ, એનો વિકાસ અને નિર્ણયો આવે જથી આખા નિબંધમાથી તર્કબદ્ધ વિચારણાનો ભાવ આપણે ગ્રહી શકીએ. કેટલીકવાર તર્કબદ્ધ અને સ્પષ્ટ વિચારક રસજાતી શૈલીમા અને છૂટાછવાયા વિચારમુદાઓ રજૂ કરતા નિબંધો લખે પણ તર્કબદ્ધ અને સ્પષ્ટ વિચારણાવાળા નિબંધોનું સર્જન તો કેવળ તર્કબદ્ધતા અને સ્પષ્ટતાથી વિચારનાર જ કરી શકે. માટે સારા નિબંધના સર્જનને માટે એના લેખક પાસે વિચારનું બળ હોવું જરૂરી બને છે.

મણિલાલ નભુભાઈ, આનંદશંકર, કાલેલકર, રામનારાયણ પાઠક જેવા વિચારકોના નિબંધોમા તર્કબદ્ધ અને શાસ્ત્રીય વિચારણા રજૂ થાય છે અને એથી એમના અભિપ્રાયોનું વજન પણ વાચકો ઉપર પડે છે.

નિબંધનાં વિવિધ અંગો :

નવલકથાની માફક નિબંધનું પૃથક્કરણ કરીએ તો પ્રથમ એમા વિષયપ્રવેશ કરવામા આવે પછી મધ્ય ભાગ ઉપર એ વિષયનો

શૈલી :

આપણે જોઈએ તેમ નિબંધનું વસ્તુ જીવનનાં વિવિધ અંગો વિશેનું હોઈ શકે પણ એની પાછળ મુખ્ય રહસ્ય એ છે કે નિબંધ જીવન અને વાસ્તવિકતા સાથે ઘણા ગાઢ સંબંધ ધરાવે છે. નિબંધના કથનાત્મક, વર્ણનાત્મક, ચિંતનાત્મક આદિ અનેક પ્રકારો પાડી શકાય, પણ એ બધા પ્રકારના નિબંધોનો હેતુ તો એક જ હોઈ શકે. કલાકૃતિનું સર્જન કરતી વખતે કલાકાર કલાના હેતુથી જ પ્રેરાઈને સમગ્રનું તેમજ તેનાં અંગોનું સર્જન કરે છે. જે નિબંધને કલાત્મક બનાવવો હોય તો શરૂઆતથી જ એના અંત વિશેની દૃષ્ટિ રાખવી જોઈએ, એના વિકાસ અને નિરૂપણરીતિમાં પણ ઘણી ઠાળજી રાખવી જોઈએ. એમાં ઘણી અનિયમિતતા, આશ્ચર્ય આદિ આવે પણ તે બધાની પાછળ સમગ્રતા અને એકતાનો ખ્યાલ રખાવો જોઈએ.

સાહિત્યિક કલાકૃતિના સર્જન પાછળ જેમ સૌન્દર્ય પરત્વેની અભિરુચિ હોય છે તેમ નિરૂપણપદ્ધતિની સંપૂર્ણતા અને કુશળતા પણ રહેલાં હોય છે. લેખક ગમે એટલો સ્વયંભૂ પ્રેરણાથી પ્રોત્સાહિત થયેલો હોય છતાં જો એની પાસે શૈલી નહિ હોય તો એ કલાકૃતિ સર્જી શકતો નથી. મનુષ્યને જેમ આધ્યાત્મિક ધ્યેયને પ્રાપ્ત કરવા અમુક પ્રકારની શિસ્તમાંથી પસાર થઈને તાત્પ્રીય મેળવવી પડે છે તેમ શૈલીને કેળવવા માટે પણ લેખકને અમુક શિસ્તબદ્ધ પ્રયત્નો કરવા પડે છે. સાહિત્યિક શૈલીને માટે જેમ પ્રમાણો કે નિયમો હોય છે તેમ નિબંધના સર્જન માટે જડ નિયમો બાંધી શકાતા નથી. છતાં સાહિત્યનો અભ્યાસી સારી, સુઘડ અને સુંદર શૈલી કેને કહી શકાય તે અંગેના કેટલાકે મૂળભૂત સિદ્ધાંતો બાંધી શકે છે. આ સિદ્ધાંતો જડતાથી લાયુ પાડવાની જરૂર નથી છતાં સારી કહેવાતી શૈલીમાં આ સિદ્ધાંતોનું પ્રતિબિંબ વધતેઓછે અંશે પડ્યા ના રહેતું નથી.

સારા અને કલાત્મક નિબંધની પહેલી આવશ્યકતા એના નિરૂપણની એકતા અને સુસંગતતા છે. ક્ષેત્રક ગમે તે વિષયનું નિરૂપણ કરે પણ તે સુસંગત હોવું જોઈએ અને તેમાં વિષય અને વિચારોની એકતા જળવાયેલી હોવી જોઈએ. એમાં વિષયાન્તરો આવે, કથનાન્તરો આવે પણ તે બધા મૂળ વિષય અને વિચારને યોગ્ય હોવા જોઈએ. આને પરિણામે નિબંધમાં સપ્રમાણતાની છાપ ભેઠે છે. મૂળ વિષયના માળખામાંથી વિચારોનું વર્ગીકરણ કરી, તેને ઉચિત ઉદાહરણો આપી કદાચ નવા વિચારો ઉમેરી એક સુંદર સપ્રમાણ રચના કરે છે આ સપ્રમાણતાને કારણે જ એમાં સુસંગતતા આવે છે. એમાં જે કંઈ આવે તે બધું એક સાથે ભેળું રહી શકે છે. એના જુદા જુદા ભાગો કેવળ મૂળ વિષય સાથે જ નહિ પણ એકબીજા સાથે પણ સુસંગત હોવા જોઈએ. આવી વ્યવસ્થામાં વિષયનો પ્રવેશ, એનો વિકાસ અને નિર્ણયો આવે જેથી આખા નિબંધમાંથી તર્કબદ્ધ વિચારણાનો ભાવ આપણે શ્રદ્ધા શક્તિએ, કેટલીકવાર તર્કબદ્ધ અને સ્પષ્ટ વિચારક રસજની શૈલીમાં અને છૂટાછવાયા વિચારમુદ્દાઓ રજૂ કરતા નિબંધો લખે પણ તર્કબદ્ધ અને સ્પષ્ટ વિચારણાવાળા નિબંધોનું સર્જન તો કેવળ તર્કબદ્ધતા અને સ્પષ્ટતાથી વિચારનાર જ કરી શકે. માટે સારા નિબંધના સર્જનને માટે એના ક્ષેત્રક પાસે વિચારનું બળ હોવું જરૂરી બને છે.

મણિલાલ નભુભાઈ, આનંદશંકર, કાલેલકર, રામનારાયણ પાઠક જેવા વિચારકોના નિબંધોમાં તર્કબદ્ધ અને શાસ્ત્રીય વિચારણા રજૂ થાય છે અને એથી એમના અભિપ્રાયોનું વજન પણ વાચકો ઉપર પડે છે.

નિબંધનાં વિવિધ અંગો :

નવલકથાની માફક નિબંધનું પૃથક્કરણ કરીએ તો પ્રથમ એમાં વિષયપ્રવેશ કરવામાં આવે પછી મધ્ય ભાગ ઉપર એ વિદ્ય ૭

વિકાસ વિચારવિકાસ સાથે થાય અને અંતમાં લેખક અનુમાને અથવા નિર્ણયે તારવે. નિબંધની શરૂઆત અનેક રીતે થઈ શકે. કોઈવાર નિબંધકાર બીજા કોઈ પણ પ્રકારની પ્રસ્તાવના વિના સીધો જ વિષયની ચર્ચાનો આરંભ કરે અથવા કોઈવાર વિચારને ઉદ્ભવ કરનાર સંજોગોનું વર્ણન કરે અથવા કોઈવાર પ્રસિદ્ધ અવતરણથી શરૂઆત કરે, કોઈ સિદ્ધાંત અથવા અભિપ્રાયને ટાંકી ચર્ચાનો આરંભ કરે, પોતાના વિષયની વ્યાખ્યા અથવા શીર્ષકની સમજૂતી આપી કરે અથવા તે કોઈ દુચકો મૂકી પોતાના વિષયની ચર્ચાનો આરંભ કરે. આ પ્રસ્તાવના દ્વંદ્વી અને સીધી લક્ષ્યગામી હોવી જોઈએ, અને હેતુને સ્પષ્ટ રીતે સૂચવતી હોવી જોઈએ.

નિબંધનું સમાપન એની શરૂઆત કરતાં વધારે સ્વાભાવિક અને અનૌપચારિક હોય છે. એમાં એક જ વસ્તુ જળવાવી જોઈએ કે અંતમાં આપણા ઉપર સંસ્કારની સમજૂતીની છાપ પડે છે કે નહિ; નિબંધના અંતમાં કોઈવાર લેખક વિચારણાનો દ્વંદ્વસાર આપે, શરૂઆતમાં નિર્દેશોલા દ્વેયને ઉલ્લેખ કરી એનું સમાપન કરે, આવી ચર્ચાને અંતે મનમાં ઉદ્ભવેલા ભાવને ઉલ્લેખ કરે અથવા કંઈક ઉદ્બોધન અથવા એકાદ અવતરણ આપી નિબંધનું સમાપન કરે, દ્વંદ્વમાં નિબંધના સમાપને વાચકના ચિત્તમાં કોઈક વિચાર, કોઈક તણખો મૌલિક અને વિશિષ્ટ રીતે મૂકી જવા જોઈએ.

નિબંધનું અનિવાર્ય અંગ એમાં આવતા જુદા જુદા ફકરાઓ છે. પ્રત્યેક ફકરો એકાદ નાનકડા નિબંધ જેવો છે એની પાછળ પણ એકતા અને સુસંગતતાનો જ નિયમ પ્રવર્તે છે. ગદ્યલખાણમાં પ્રત્યેક ફકરો અનિવાર્ય રીતે વિચારનો અમુક મુદ્દો સુસંગતતાથી ચર્ચે છે. નિબંધમાં વારંવાર વિષયાન્તરો આવતાં આપણે જોઈએ છીએ. પરિણામે ઘણા નિબંધોમાં મુખ્ય વિષયથી જુદા જ વિષયની ચર્ચા કરતા ફકરાઓ આપણને મળે છે એટલું જ

નહિ પણ એક જ ફરમાવણી જુદા જુદા મુદ્દાઓ ઉપસ્થિત કરવામાં આવે છે. રા. વિ. પાઠકના “સ્વૈરવિહાર”માંના નિબંધો આનું સરસ ઉદાહરણ છે. જ્યારે ફરમાવણી વિચાર મૂળ વિષય કરતા જુદો હોય ત્યારે નિબંધની એકતા ખંડિત થાય છે એમ કહેવાય. પણ ઘણીવાર મૂળ વિષયની ચર્ચાને વિશદ બનાવવા અથવા તેનો યોગ્ય વિકાસ કરવા જુદા જુદા ફરમાવણી સરખામણી, અથવા ઉદાહરણો આપવામાં આવે છે, તે કટલીકવાર દલીલો, કાર્ય-કારણ સમન્વયની ચર્ચાઓ અથવા અનુમાનો રજૂ કરવામાં આવે છે. એમાંની ગમે ને એક પદ્ધતિ વિષયને અનુરૂપ રહીને ઉપયોગમાં લેવામાં આવે છે.

નિબંધમાં વિષયની એકતા હોય તો સારું છતાં એકલી એકતા જ નિબંધને આસ્વાદ્ય બનાવવા પૂરતી નથી. બે કેવળ ગમે તેમ વિષયાન્તરો જુદા જુદા ફરમાવણીમાં આવ્યા કરે તો તેમાંથી સપ્રમાણ કલાકૃતિની છાપ જિંદે નહિ. એટલે જ્યારે જ્યારે વિષયાન્તરો થાય ત્યારે તે સ્વાભાવિક અને સપ્રયોજન હોવાં જોઈએ. કુશળ લેખક પોતાના વિષયના જુદા જુદા મુદ્દાઓને તારવીને જુદા જુદા ફરમાવણીમાં એવી રીતે રજૂ કરે કે વાચક એ મુદ્દાઓને પકડતા થાકે નહિ, એટલે ફરમાવણી વધારે પડતા લાંબા હોવા ન જોઈએ. પ્રત્યેક ફરમાવણી વિચારને એક મુદ્દો રજૂ કરતો હોવાથી એક નાનું છતાં સ્વતંત્ર એકમ બનીને રહે છે.

‘જવું’ શીલ તેવી શૈલી’ એમ કહેવાય છે અને મોટે ભાગે શૈલીને આધાર વિષય ઉપર રહેલો છે શૈલી અને વસ્તુ એકબીજા સાથે એવી રીતે લખી ગયેલાં છે કે બંનેને એકબીજાથી છૂટાં પાડી વિચારવા શક્ય નથી. લેખક જે વિચારો વ્યક્ત કરે અને જે રીતે કરે તેમાં તેના વ્યક્તિત્વની છાપ અચૂક જિંદે છે. છતાં ઉત્તમ શૈલીના કેટલાક મૂળભૂત ગુણો ચર્ચા શક્ય એમ છે. નિબંધ વાચકની

સમજશક્તિને સ્પર્શે છે, એની લાગણીને સ્પર્શે છે અને એની રુચિ અથવા તોલનબુદ્ધિને પણ સ્પર્શે છે એથી સારી શૈલીમાં સમજ શકાય એવી સરળતા, અસર ઉપજાવી શકે એવું જોમ અને નિર્ણય બાંધી શકાય એવી વિચારની વિશદતા આવશ્યક છે. લેખક પોતાના વિચારોનું ભાવકના ચિત્તમાં સંક્રમણ કરવા ઇચ્છે છે એથી એ સંક્રમણ સરળતાથી થવું જોઈ એ. જોમ એ લાગણી ઉત્પન્ન કરનારો ગુણ છે. સર્જકમાં એ સાચી અનુભૂતિમાંથી અને સાચી શ્રદ્ધામાંથી ઉદ્ભવે છે. સૌન્દર્ય એ રસનો ગુણ છે, એના મૂળ સર્જકની કલ્પનામાં અને રસજન્ય અનુમાનો તથા મહાન કૃતિઓ સાથેના એના પરિચયમાં રહેલાં છે. શૈલીની સ્પષ્ટતા સ્પષ્ટ વિચારશક્તિમાંથી ઉદ્ભવે છે. જોમ એની સૂત્રાત્મકતા અને લક્ષ્યગામિતામાંથી ઉદ્ભવે છે અને સૌન્દર્ય શબ્દો અને વાક્યોની સંવાદમય અને મધુર રચનામાંથી ઉદ્ભવે છે.

સાદાઈ અથવા સરળતા એટલે રોજિંદા જીવનમાં વપરાતી વાતચીતની ઢબ નહિ પણ વાચક સહેલાઈથી સમજી શકે, લેખકનો વિચાર સહજતાથી ગ્રહી શકે એવી શૈલી. દુર્બોધ નહિ તે આનંદ-શંકરની અને ગાંધીયુગના ઘણા લેખકોની છે એવી શૈલી. આવી શૈલીની સાદાઈ વિષય અને વિચારની નિષ્ઠામાંથી ઉત્પન્ન થાય છે, જેમાં આત્મલક્ષિતા હોય, જેમાં નૈસર્ગિકતા હોય, જેમાં વાચકને પોતાના વિશ્વાસમાં લેવાની ઇચ્છા હોય તેવી શૈલી. સૂત્રાત્મકતા એટલે ખોટા આડંબરનો, વધારે પડતા અલંકારોનો ત્યાગ. જે કહેવું છે, તે સીધી રીતે ટૂંકમાં કહી દેવું તે. આ શૈલીમાં પ્રત્યેક શબ્દનું રહસ્ય હોય છે. પ્રત્યેકના મહત્વનો અર્થ હોય છે. શબ્દોનો કરક-સરથી કરવામાં આવેલો ઉપયોગ ઘણો અસરકારક બને છે. એમાં લાઘવનો ગુણ હોય છે, ગાંધીજીની શૈલી આનું સરસ ઉદાહરણ છે. આમ છતાં શૈલીમાં નૈસર્ગિક ચારુતા અને કમનીયતા આવે એ પણ આવશ્યક છે. વાક્યોની રચના સુસંવાદી હોય, એના આરોહઅવ-

રોહમા લયતું માધુર્ય અને રવતું સૌન્દર્ય હોય. કાલેલકર, 'ધૂમકેતુ', કિસનસિંહ ચાવડા જેવાની શૈલીમા આ ગુણ આપણે બેઈ એ છીએ,

શૈલીનુ ઘડતર કાળજી અને અભ્યાસથી થાય છે. લેખકના મનને જ્યાં સુધી અમુક પ્રકારના શિસ્તબદ્ધ અભ્યાસમાથી નથી પસાર થતુ પડતું ત્યાં સુધી તે પોતાના આદર્શને પહોંચી નથી શકતું. વિશાળ વાચન અને તે ઉપરથી એકાદ પ્રિય લેખકના શૈલીને સતત અભ્યાસ પોતાની વિશિષ્ટ શૈલી સર્જે છે. સતત મહાવરે ધીરે ધીરે આ શૈલીને ઘડતો જાય છે. મોટા મોટા લેખકો પણ પોતાનાં લખાણોને સતત સુધારતા રહ્યા છે અને તે બધાને અન્તે જ પોતાની સ્વતંત્ર શૈલીનું સર્જન કરી શક્યા છે. વિશાળ વાચન, શિસ્તબદ્ધ અભ્યાસ, સતત ટેવ ઉપરાંત પણ કેટલાક આવશ્યક તત્વો છે જે સારા નિબંધસર્જન માટે જરૂરી છે.

કલ્પના અને અવલોકન :

પ્રથમ તો જટિલ કલ્પનાનો ગુણ નિબંધલેખકોને જરૂરી અને ઉપયોગી છે એટલો ખીજો લાગ્યે જ હશે. મનમા કલ્પનાના ચિત્રો ઊભા કરવા, સ્મરણમા પડી રહેલા કોઈક ભૂતકાળના બનાવને વૈવિધ્યથી તાદ્દશ કરવો, જીવનની હકીકતોનો મધુરતાથી સમન્વય કરવો એ નિબંધલેખકને માટે ખૂબ જરૂરી છે. કલ્પનાની આ શક્તિ નિબંધલેખકને ખૂબ ઉપકારક થઈ પડે છે. કેળવણીની અધૂરપ હોય, વાચનની અધૂરપ હોય અથવા સ્મરણશક્તિ ઓછી તીવ્ર હોય તોપણ તીવ્ર કલ્પનાવાળી વ્યક્તિ આકર્ષક નિબંધ લખી શકે. એનો પ્રથમ ધર્મ તો વસ્તુને ચારુતાથી અને વૈવિધ્યથી પોતે જોતો હોય એમ રજૂ કરવાનો છે. આ ત્યારે જ થઈ શકે જ્યારે એની પાસે તીવ્ર કલ્પનાશક્તિ હોય. કલ્પનાશક્તિની મળેલી ભેટને વિકસાવી શકાય છે. જ્યારે લેખકને પોતાના વિષય તરફ તીવ્ર સહાનુભૂતિ હોય છે ત્યારે એની કલ્પના પણ તીવ્રપણે ઉત્તેજાય છે, જ્યારે

વિષય પરત્વે અરુચિ હોય છે ત્યારે કલ્પના ઠંડી પડી જાય છે. અવલોકનશક્તિ પણ આમાં ઘણી મદદરૂપ બને છે. નિબંધલેખકને એક સારા અવલોકનકાર બનવું પડે છે. અવલોકનથી એની વિચાર-સમૃદ્ધિ વધે છે, એની વિષયસામગ્રી વધે છે, અનુભવ વધે છે અને માહિતી પણ વધે છે. જે જનસમાજમાં એ રહે છે તે સમાજના વ્યવહારનું તીક્ષ્ણ અવલોકન કરવું, તેની પાછળ રહેલા રહસ્યને શ્રદ્ધા કરવું, સારાનરસાનો વિવેક કરવો, અને જે બેધુ તે વિચારવું એ બધું નિબંધલેખનમાં અતિશય મહત્ત્વનું છે. પરંતુ આ અવલોકન સમભાવપૂર્વક થયેલું હોવું જોઈએ. ચોમા કટુતા અથવા પૂર્વશ્રદ્ધા હોય કે દંશ હોય તો લેખકની આખી વિચારસરણી અસારવાદી બની જવાનો સંભવ રહે છે એની મદદે રમૂજવૃત્તિ પણ આવી શકે. પરિસ્થિતિના કઠંગાપણામાંથી અને જે વસ્તુની વિષમતામાંથી હાસ્ય ઉત્પન્ન કરી નિરૂપવું એ ઘણા નિબંધકારોની વિશિષ્ટ શક્તિ છે. તીવ્ર કલ્પનશક્તિ અને ઊંડી અવલોકનશક્તિ લેખકની વિચારશક્તિને વિશદ બનાવી એની શૈલી ઉપર સારી અસર પડેલાં છે.

મૌલિકતા :

કલ્પના અને અવલોકન પછી ખીલે આવશ્યક ગુણ મૌલિકતાનો છે. કોઈ પણ લેખકની કૃતિની મહત્તાનો આધાર એની મૌલિકતા ઉપર અવલંબે છે. એણે જે કંઈ વાંચ્યું હોય તેમાંથી એ સામગ્રી લઈ શકે પણ એની પાછળ તો એનો સ્વતંત્ર અને મૌલિક વિચાર આવવો જ જોઈએ. વાંચેલું, સાંભળેલું એ બધું એના માળખા તરીકે ઉપયોગમાં લઈ એમાં ત્રાણ એની મૌલિકતાથી એણે પૂરવો જોઈએ. મૌલિકતા સ્વસ્થતામાંથી આવે છે. નિબંધકારને માટે સામગ્રી એની યોગરદમ વેરાયેલી પડી હોય છે. જ્યાં જાય ત્યાં એને પોતાના નિબંધ માટે વિષય જડે છે. પણ જે છાપ એના પર

પહે તે બધી એણે મનમાં સંગ્રહી રાખવી જોઈએ અને પછી સ્વસ્થતાથી વિચાર કરી એ વિશે લખવું જોઈએ.

નિબંધની આકર્ષક અને અસરકારક શરૂઆત એ એનો મોટામા મોટો ગુણ છે. આ શરૂઆત અને ત્યારપછીના નિરૂપણ માટે વ્યવસ્થાપૂર્વકની યોજના જરૂરી છે. પોતાના વિષયના નિરૂપણ વિશે મનમાં ચોક્કસ ગોઠવણ કર્યા પછી તે કેવી લાગે છે, તે વિચાર્યા પછી જ લખવાથી નિબંધમાં આપોઆપ આકર્ષકતા આવે છે. મોટા મોટા લેખકોએ પણ પૂર્વયોજના કર્યા પછી જ લખવાની શરૂઆત કરી છે. શક્તિશાળી છતાં બેદરકાર લેખકો સારા નિબંધો લખી શક્યા નથી એનું કારણ આવી યોજનાનો અભાવ છે, સારા અને ખરાબ નિબંધ વચ્ચેનો તફાવત વિચારો કરતા નિરૂપણ અને ગોઠવણ અંગેનો છે. તેના તે જ વિચારો અથવા વાક્ય જો વ્યવસ્થિત રીતે ગોઠવવામાં આવે તો સારો નિબંધ સર્જી શકાય અને ગમે તેમ રજૂ કરવામાં આવે તો ખરાબ નિબંધ સર્જાય. પોતાના નિબંધનો હેતુ પૂરેપૂરો વિચાર્યા પછી તેમાં રજૂ કરવાની મુખ્ય અને ગૌણ વસ્તુઓની સુબદ્ધ વ્યવસ્થા કરવી જોઈએ. આવી વ્યવસ્થા એ જ સારા નિબંધની સૂક્ષ્મતાની ચાવી છે.

નિબંધોમાં છૂટથી ઉદાહરણો આપવાથી એની આકર્ષકતા વધે છે. વિષય ગમે એટલી તર્કબદ્ધતાથી રજૂ થાય, દલીલો પણ સામર્થ્યથી રજૂ કરવામાં આવે છતાં વાચકના મન ઉપર એની કરી અસર ન પણ નીપજે. જો નિબંધકાર પોતાની દલીલોના સમર્થનમાં પરિચિત ઉદાહરણો રજૂ કરે તો એ અસર પ્રબળતા અને મૂર્તતાથી થાય એટલું જ નહિ પણ નિબંધમાં આકર્ષકતા પણ વધે છે. આવા ઉદાહરણોથી જ કાકા કાલેલકરના નિબંધો ઘણા રસમય અને આકર્ષક બન્યા છે. જ્યાં જ્યાં એમને જરૂર લાગી છે ત્યાં ત્યાં પોતાના વિચારોને મૂર્ત કરવા અથવા પોતાની દલીલો સ્પષ્ટ

એમણે ઉદાહરણો આપ્યાં છે. આ ઉદાહરણો પૌરાણિક કથાઓમાંથી હોય, લોકકથાઓમાંથી હોય, સત્યકથાઓમાંથી હોય અથવા પોતાના જીવનમાંથી હોય કે પછી કલ્પનામાંથી ઉપજવી શકેલાં હોય. ગમે તે હોય છતાં નિબંધોનો રસ એમાં આવતાં ઉદાહરણોને કારણે વધે છે એ નિર્વિવાદ છે. આ જાતનાં ઉદાહરણોથી નિબંધમાં ચારુતા આવે અને તે સાથે એની આત્મલક્ષિતા પણ વધે. નિબંધને સારો અથવા કલાત્મક બનાવનારું મહત્ત્વનું લક્ષણ એની આત્મલક્ષિતા જ છે.

નિબંધના પ્રકારો :

નિબંધના વિવિધ પ્રકારે પડી શકે, પહેલા તો પરલક્ષી અને આત્મલક્ષી એવા બે વિશાળ વિભાગો પાડી શકાય. જે નિબંધોમાં વિષયવસ્તુ મુખ્ય અને લેખકનું વ્યક્તિત્વ ગૌણ તે પરલક્ષી અને જેમાં લેખકનું વ્યક્તિત્વ પ્રધાનપદે અને વિષય ગૌણ તે આત્મલક્ષી. આ જાતના વિભાગોને બહુ જડતાથી સમજવાના નથી કારણ સંપૂર્ણ પરલક્ષી નિબંધ તો વિજ્ઞાનના ક્ષેત્ર સિવાય બીજે કશે મળવાનો નથી. મોટા ભાગના પરલક્ષી નિબંધો શાસ્ત્રીય વિષયક અને ઉપદેશાત્મક હોય છે. જે નિબંધોમાં વિજ્ઞાનના સિદ્ધાંતોની ચર્ચા કરવામાં આવી હોય છે અથવા તો કોઈ વૈજ્ઞાનિક પ્રક્રિયાને સમજાવવામાં આવી હોય છે તે નિબંધોને આપણે 'ભાગ્યે જ સાહિત્યિક વિભાગમાં ગણી શકીએ.

ઉપદેશાત્મક નિબંધોમાં લેખકનું ધ્યેય ઉપદેશ આપવાનું છે. દુનિયાભરમાં ડાહ્યા માણસોએ પોતે કરેલા ચિંતનનો લાભ દુનિયાને મળે એ માટે નિબંધોમાં વિચારો રજૂ કરી દુનિયાને સદ્માર્ગ પ્રજોગ્યો છે. આવા નિબંધો કેટલીકવાર પ્રવચનાત્મક હોય છે. આવા નિબંધોમાં લેખકે કરેલા અવલોકનનું, ચિંતનનું સૂત્રાત્મક અને સુખદ્દ શૈલીમાં નિરૂપણ કરેલું હોય છે. એમાં લેખકના વ્યક્તિત્વના

એમાં અભાવ હોય છે. કિસનસિંહ ચાવડાના ‘અમાસના તારા’ આવા નિબંધોનું ઉત્તમ ઉદાહરણ છે.

ગોષ્ઠિ નિબંધો ઘણા જાણીતા છે. એમાં લેખક વાચક બેઠે વાતચીતની દબ અખત્યાર કરી પોતાના વ્યક્તિત્વને રજૂ કરે છે. આવો નિબંધકાર કોઈ નહીંને કિનારે બેસીને પોતાની નજર સમક્ષ પસાર થતી દુનિયાને જુએ અને તેમાંથી આમ તેમ ટુકડાઓ ઉપાડી ડહાપણ, રમૂજ, સૌંદર્ય, આનંદ, કડવાશ વગેરેનું અવલોકન કરી જાણે પોતે વાત કરતો હોય એમ એકાકિતના સ્વરૂપમાં રજૂ કરે. ગમે તે ભિડતું સ્વપ્નું એની મદદ માંગતું એની પાસે આવે છે. કારણ એ જટિલ સ્વપ્નશીલ છે એટલો જ ડાહ્યો અને સમજુ છે. એ સ્વપ્નું નિબંધમાં અમર બનીને અવતરે છે. એ કલ્પનાનો ઉપયોગ કરે, તરંગને બોલાવે, ઘડીમાં ગંભીર, ઘડીમાં હળવો બની પોતાના વિષય બેઠે રમત રમે. એનામાં વૈચિત્ર્યનો, કરુણનો, રમૂજનો એમ બધાનો ભાસ થાય પણ મોટે ભાગે તો એ હાસ્યકાર અને ગમ્મત કરનારો જ હોય છે.

પોતાની ગોષ્ઠિ કહેતી વખતે એ ખૂબ અંગત બને છે અને એની ખરી ખૂબી એની આ આત્મલક્ષિતામાં જ રહેલી છે. ઘણીવાર એ પોતાના અનુભવો કહે, પોતાનું જ પૃથક્કરણ કરે અને જાણે કશી કપૂલાત કરતો હોય એમ વાચકને વિશ્વાસમાં લે. એને ખબર છે કે દુનિયાનાં ‘હું’, ‘તમે’ અને ‘બીજા’માંથી જેટલો રસ અને આનંદ ઉત્પન્ન કરી શકાય છે તેટલો બીજા કશામાંથી કરી શકાતો નથી. જીવનના પ્રશ્નોની ચર્ચા વાચક સાથે કરે અને ખુશ થઈ જીંઠે કે બે કદાચ પોતે લેખકને મળશે તો એને કશી સલાહ આપી શકશે. અથવા તો એ કોઈનું નાક, કોઈની છત્રી, દ્રામની ગીદી એવી સામાન્ય વાતમાંથી ગમ્મત કરાવશે. અંતે એ પણ વિશાળ અવલોકનો અને અભિપ્રાયો વાચક આગળ રજૂ કરી જઈ જૂના વિષયને નવા દૃષ્ટિકોણથી વિચારવાનું સૂચવશે.

પરિચિત નિબંધ એ રમૂજનું સુંદર ગ્રાહન છે. ઠરણ એમાં લેખક વાચક સાથે હસે છે, વાચકને નહિ એનું હાસ્ય જીવનમાં અનિવાર્ય બનીને રહેલા કઠંગાપણના અને વિચિત્રતાના અવલોકનમાંથી સગલાવને કાગળે ઉદ્ભવેલું છે. આપણે કલાત્મક નિબંધસર્જન માટે શૈલીને સૌથી વધારે આવશ્યક ગણી છે. આપણું એ મંતવ્ય આ નિબંધને વધારે પ્રમાણમાં લાગુ પડે છે. કથન અને વર્ણનની અનુપમ શક્તિથી એ આપણને તરંગની ભુજાભુજામાંથી માથી દોરી બાંધે છે પણ એ ભુજાભુજામાંથી પણ વિપયની સાથે સાકળનો અંકાડો તો એમાં પણ હોવો જોઈએ.

આ સિવાય રેખાચિત્રોરૂપી નિબંધોમાં જીવંત વ્યક્તિઓના જીવનની રૂપરેખા આપવામાં આવે છે. તેમાં એ વ્યક્તિના વ્યક્તિત્વ પાછળ રહેલા પ્રધાન લક્ષણોને વિવિધતાથી દર્શાવવામાં આવે છે. આવા નિબંધોમાં વ્યક્તિનું સમગ્ર જીવનદર્શન કરાવવાનો હેતુ નથી પણ તેના જીવનની લાક્ષણિકતા, વિશિષ્ટતા દર્શાવવાનો હેતુ છે. તેમજ તેની નાની મોટી ટેવોમાંથી સૂચક ટેવોને રજૂ કરી તેનું રેખાચિત્ર ઉપસાવવામાં આવે છે. લીલાવતી મુનશીનાં 'રેખાચિત્રો' આ વિભાગમાં આવી શકે.

અને નિબંધોનો છેલ્લો પ્રકાર છે વિવેચનાત્મક નિબંધોનો. આવા નિબંધોમાં પુસ્તકોના અવલોકનો, સિદ્ધાંતોની ચર્ચા, અને સાહિત્યના પ્રશ્નોની ચર્ચા કરવામાં આવે છે. આવા પ્રકારના નિબંધો ગુજરાતી સાહિત્યમાં ઘણી સંખ્યામાં લખાયા છે. આવા નિબંધો ચિંતનાત્મક હોય છે એમાં જેમ પુસ્તકોના અવલોકનો અને સાહિત્યના સિદ્ધાંતોની ચર્ચા કરવામાં આવે છે તેમ જીવનના મુખ્ય પ્રશ્નોની પણ ચર્ચા કરવામાં આવે છે. જ્યારે લેખક જીવનના કોઈ મહત્ત્વના પ્રશ્ન વિશે વિચારે છે ત્યારે તેમાંથી જન્મેલું ચિંતન નિબંધ દ્વારા વ્યક્ત કરે છે અને તેમાંથી આ પ્રકારના નિબંધો

સર્જન છે આવા નિબંધોમાં લેખકના વ્યક્તિત્વના અંશો ઘણા ઓછા હોય છે. બે કે પોતે જે વિચારે છે તે એમાં વ્યક્ત કરવા એ પ્રેરાય છે છતાં એનું ચિંતન તટસ્થ હોય છે એમ પણ એ દેખાડવાનો પ્રયત્ન કરે છે તેથી આવા નિબંધોમાં અંગતતા અથવા આત્મલક્ષિતાની માત્રા ઓછી થાય છે.

ગુજરાતી નિબંધસાહિત્યની વિકાસરેખા :

જેમ અર્વાચીન કવિતા અને ગદ્ય નર્મદની સાથે આરંભાય છે તેમ નિબંધની દિશામાં પહેલવહેલું પ્રયાણ કરનાર નર્મદ હતો. ૧૮૫૧માં 'મંડળી મળવાથી થતા લાભ' નામનો નિબંધ લખીને એણે નિબંધ લખવાની શરૂઆત કરી. નર્મદને અંગ્રેજ સાહિત્યનો પ્રત્યક્ષ પરિચય હોવાથી એડિસન, સ્ટીલ જેવા અંગ્રેજ સાહિત્યના શ્રેષ્ઠ નિબંધકારોનો આદર્શ એણે પોતાની નજર સમક્ષ રાખ્યો હતો. નર્મદે સમાજસુધારાથી માંડી વિવેચનના સિદ્ધાંતો સુધીના વિષયોની ચર્ચા પોતાના નિબંધોમાં કરી છે. નર્મદના ઘણા નિબંધોમાં ઉદ્બોધનો આવે છે એટલે નર્મદની ભાષામાં વકતૃત્વની છાપ વારંવાર ભેદે છે અને એનું ગદ્ય જુસ્સાદાર, આવેશમય, સંસ્કારી અને શિષ્ટ પ્રસ્થાનકારને શોભે એવું બને છે. પરંતુ નર્મદની શૈલી એકસરખી ચાલતી નથી. એની શૈલી જ્યાં આકાર લેવા માંડે કે તરત જ એકાદ આવેશ એને એના માર્ગ ઉપરથી આડી ઉતારી દે. પરિણામે પ્રાસાદિક અને કલાન્વિત સ્વરૂપના નિબંધો નર્મદમાં ઘણા ઓછા છે. નર્મદની શૈલીમાં પ્રસાદનો ગુણ નથી. ઘણીવાર શૈલી અણસરખી બને છે અને કેટલીકવાર સૂરતી તળપદી બોલીની અસર પણ એમાં આવી જાય છે. છતાં નર્મદના નિબંધોમાં એનું વ્યક્તિત્વ પૂરેપૂરું ખીલી ભેદે છે.

નર્મદે આરંભેલા નિબંધને કલાત્મક ઘાટ આપનાર નવલરામ છે. આરંભના એ યુગમાં આવી સુઘડ અને સ્વચ્છ શૈલીના સ્વામી

નવલરામ શી રીતે થઈ શક્યા એ સમજાય એવું નથી નવલરામે નિબંધના પ્રકારને વિવિધ રીતે ખેંચ્યો છે. પુસ્તકોના અસોડનો, સિદ્ધાંતોની ચર્ચા અને રમૂજ કરતા નિબંધો પણ એમણે લખ્યા છે. 'ઓથારિયો હડકવા' નામનો હળવો નિબંધ લખી હાસ્યપ્રધાન નિબંધ-નિબંધિકાનો પ્રદેશ ચીધવામા પણ એ પહેલા હતા શ્રી. અતિસુખશંકર ત્રિવેદી અને શ્રી દૂરકાળના આગમન સુધી એ માર્ગ વણખેડાયો જ રહ્યો. નવલરામની શૈલી સુઘડ, રસાળ અને પરિપક્વ છે. તેમની વિચારણા બહુ અંશે સ્વતંત્ર, સ્થિર અને તલસ્પર્શી છે. 'શાળાપત્ર'મા જનતાને માટે એમને લેખો લખવા પડતા હોવાને કારણે તેમજ પોતે શિક્ષક હોવાને કારણે એમના વાક્યો દૂંઠા અને શબ્દો પરિચિત અને અનુકૂળ છે, છતાં એમની શૈલી અર્થેકલક્ષી અને ભારક્ષમ બને છે. એમને જે ઠહેવું છે તે પૂરેપૂરી વિશદતાથી એ કહી દે છે અને પ્રસંગોપાત્ત નર્મમર્મનો આશ્રય લઈને શૈલીને રસાળ બનાવે છે. સંસ્કૃત શબ્દો પણ નવલરામ વાપરે છે પણ એમના પછીના યુગમા સંસ્કૃત શબ્દોનું જે ભારણ વધ્યું તેવું ભારણ નવલરામની શૈલીમા નથી. અપરિચિત સંસ્કૃત શબ્દો એ વાપરતા નથી. અતિશય સંસ્કૃતમય શૈલી એમને પસંદ નહોતી. એમના યુગમા નવલરામની શૈલી સંપૂર્ણ વિકસિત શૈલી હતી.

નવલરામ પછી નિબંધસાહિત્યમા બીજું ઉલ્લેખનીય નામ મન.સુખરામ ત્રિપાઠીનું છે, અને નિબંધસાહિત્યના વિકાસમા એમનો ફાળો પણ ગણાવો બેઈએ. તેમની શૈલી અવતરણીથી લઘાયલી, સુદીર્ઘ, વિષયાન્તરોમા રાચનારી, દીર્ઘસૂત્રી અને દોષ કહી શકાય એટલી હદે સંસ્કૃતમય બને છે. પરંતુ મન:સુખરામ સંરક્ષક યુગના અગ્રણી હતા. આવનારા યુગની સંસ્કૃતમય ભાષા, વિશાળ વાચન અને એના પુરાવારૂપ અવતરણો આપવાની પ્રથા એમનાથી જ શરૂ થઈ.

પાંડિત યુગમા યુનિવર્સિટીની સ્થાપનાથી આપણા વિદ્વાનોને~
અગ્રેજી અને સંસ્કૃત બન્ને સાહિત્યનો અભ્યાસ કરવાની તક મ

તેમની શૈલી આ જાને ભાષાશૈલીનાં લક્ષણોથી ઘડાઈ. સંસ્કૃત સાહિત્યના અભ્યાસથી સ્વમાન અને આત્મગૌરવની લાગણી જગતાં આપણી સંસ્કૃતિના સંરક્ષણની વૃત્તિ પણ આ સમયના નિબંધોમાં દેખાવા લાગી. વિવિધ જ્ઞાન મેળવવાની તક મળ-ાં જ્ઞાનનું ક્ષેત્ર વિસ્તૃત બન્યું અને સંસ્કૃત અંગ્રેજીના તુલનાત્મક અભ્યાસથી આપણા નિબંધકારોમાં તોલન દૃષ્ટિ, ઊંડી વિચારશીલતા અને અનેક-દેશીય વિદ્વતાના ગુણો જીત્યાં. આ સમયમાં લખાયેલા નિબંધો ગંભીર અને ઊંડા ચિંતનના પરિપાકરૂપ હતા. અને એ બધા શિષ્ટ, ગૌરવવાળી અને વ્યવસ્થિત શૈલીમાં લખાયેલા હતા. આ નિબંધોમાં એના લેખકો સંસ્કૃત, અંગ્રેજી સાહિત્યનાં અવતરણો પણ આપતા જોઈ નિબંધમાં સારું એવું વૈવિધ્ય આવતું. આ આખા યુગમાં જેમ નવલકથા, કવિતા અને નાટક જેવાં સાહિત્યનાં વિવિધ સ્વરૂપો ખીલતાં ગયાં અને સિદ્ધિનાં અવનવાં શિખરો સર કરતાં ગયાં તેમ આ યુગ નિબંધસાહિત્યને વિકસાવવાને માટે સૌથી વધારે અનુકૂળ રહ્યો છે. પાંડિત્યની અભિવ્યક્તિને તાટે ચિંતનાત્મક નિબંધ અનુકૂળ વાહન છે. પાંડિત્યયુગના સર્જકોએ પોતાના જ્ઞાનની સંગીનતાને માટે નિબંધના પ્રકારને ખેંચ્યો પણ એટલા જ વૈવિધ્યથી, નવલકથા, કવિતા અને નાટક લખનાર સર્જકે પણ નિબંધ ઉપર પોતાનો હાથ આ યુગમાં અજમાવી બેયો છે, અને નરસિંહરાવ જેવા તો કવિ અને નિબંધકાર એમ જાને તરીકે પ્રસિદ્ધિ પામ્યા છે. પાંડિત્યયુગમાં ગુજરાતી નિબંધસાહિત્ય પગસર બની જાય છે. પણ તે સાથે નિબંધ કેવળ વિચાર-ચિંતન માટેનું જ સાધન બની જાય છે. કેવળ પાંડિત્યયુગમાં જ નહિ પણ અત્યાર સુધીના ગુજરાતી સાહિત્યમાં થોડાક અપવાદો બાદ કરતાં નિબંધ ચિંતનના ભારણ હેઠળ જ પોતાની ગતિ કરતો રહ્યો છે. પાંડિત્યયુગના સમર્થ નિબંધકારોએ નિબંધને ખેડવા માંડ્યો તે વખતે રણજિતરામ, ચંદ્રશંકર પંડ્યા અને ઉત્તમલાલ ત્રિવેદી પણ પોતાના નિબંધો ગુજરાતી સાહિત્યને

આપતા હતા. એમા ગુણજિતરામના નિબંધોમા નિબંધને અનુરૂપ વસ્તુસામગ્રી બેના મળે છે પણ ને સાથે નિબંધને દલાત્મક રૂપ આપનારી શૈલીનો અભાવ પણ વરતાય છે. એમના નિબંધોને ટાચલુટિપ્પણની મર્યાદાઓ પણ નડે છે. ચંદ્રશંકર પંડ્યાના નિબંધો એટલે, સંસ્કારસંપન્ન અને પ્રબળ વેગવાળી શૈલીમા લખાયેલા છે. ચંદ્રશંકર એક સારા વક્તા હતા અને એમના વક્તૃત્વની છાપ એમની શૈલી ઉપર પણ પડેલી જણાય છે. વિચારસંભારને સમૃદ્ધ અને આકર્ષક વાણીમા મૂકવાની એમની આવડતે એમને સારા નિબંધકાર બનાવ્યા છે. ઉત્તમલાલ ત્રિવેદી સ્વભાવે વિચારક હતા એટલે એમણે રાજકીય અને સાહિત્યિક પ્રશ્નોની ચર્ચા કરતા નિબંધો લખ્યા છે. ઉદાત્ત ભાવનાને અનુરૂપ શૈલીમા મૂકવાની એમની ગતિ એમને ને યુગના સારા નિબંધકાર ઠેગ્વે છે. જેટલું કહેવાય એટલું કહી દેવાની એમની ઝબકા એમના નિબંધોની મર્યાદા પણ બને છે.

મણિલાલ, રમણલાલ અને આનંદશંકર ત્રણેએ સામયિકોના તંત્રી તરીકે કામ કર્યું હતું અને તેથી તેમના નિબંધો વધેનેઓછે અંશે સામયિકોના લેખો તરીકે લખાયા હતા. મણિલાલે 'ખાળ-વિલાસ' અને 'સારિત્ર' મા નિબંધની રીતે જુદા જુદા વિષયો ઉપર લખ્યું છે વિચારક અને ચિંતક હોવાથી એમનાના ઉપદેશકની રીત આવી જાય છે અને જીવંતતા ઓછી થાય છે, છતાં વિચાર અને શૈલીની ચમકથી એમના નિબંધો વાચવા ગમે એવા છે. ધર્મ, ગૃહ, રાજ્ય અને સાહિત્ય વિશે મણિલાલ પોતાની લાક્ષણિક અભેદમાર્ગી દૃષ્ટિથી વિચાર કરે છે એમની દૃષ્ટિ મર્મગ્રાહી પણ છે. અને વિચારો આડંબર વિનાની ગૌરવપૂર્ણ ગદ્યશૈલીમા વ્યક્ત થાય છે. એ શૈલીમા ઓજસ્વિતા છે, કયાંક નર્મ અને મર્મ પણ છે. વિચારનિષ્ઠા અને ભાવનાનિષ્ઠા તેમના લખાણોને એકવિધ થતા અટકાવે છે, આપણી સંસ્કૃતિનું શોધન કરતી શૈલી પાછળ એમનું વ્યક્તિત્વ ચમકે છે.

મણિલાલ પોને નાટકલેખક હતા, કવિ હતા અને એમના યુગના સર્વોત્તમ નિર્બંધલેખક પણ હતા, એટલે એમણે કવિતાની માફક નાટક અને નિર્બંધનાં સ્વરૂપ સમજાવતા લેખો પણ લખ્યા છે. ઉત્કટ ભાવનાશીલ વ્યક્તિ હોવાને કારણે એમના પૂર્વગ્રંથો અને અભિગ્રંથો એમનાં ગ્રંથાવલોકનમાં ભિન્નતા વિના રહી શક્યા નથી. પરંતુ મણિલાલના સર્જનનું આકર્ષક અંગ જ એમની ગદ્યશૈલી રહી છે. સાહિત્યમાં અને સમાજના ક્ષેત્રમાં એમને મોટાં વાગ્યુદ્ધો ખેલવાં પડ્યાં હોવાને કારણે એમની શૈલી ચર્ચાત્મક અને ખંડનમંડન-પરાયણ બને છે. પણ એ શૈલીની શક્તિ ઘણી મોટી છે એની પ્રાસાદિકતા, વાણીનો વેગવાળો પ્રવાહ અને તીક્ષ્ણતા તેમ જ એનું સામર્થ્ય માત્ર પોતાના સમયના જ નહિ પણ સમગ્ર ગુજરાતી સાહિત્યના ગદ્યલેખકોમાં આગળ પડતું સ્થાન એમને અપાવે છે.

નિર્બંધકાર મણિલાલને શ્રી. વિશ્વનાથ ભટ્ટે સંરક્ષક યુગના નિર્બંધસાહિત્યના સાચા અધિષ્ઠાતા તરીકે ઓળખાવ્યા છે અને એમનાં એ પ્રકારનાં લખાણોને ‘આદર્શ નિર્બંધો’ ની કોટિમાં મૂક્યાં છે. એમની નિર્બંધશૈલી માટે એમણે આપેલા અભિપ્રાય મહત્વનો છે. સત્યપ્રોતિ, નિષ્કાલસતા, ઉદ્ધતાઈ, ખંડખોરી, લડાયક વૃત્તિ, પ્રેમપરવશના જેવા કેટલાક હૃદયગુણો મણિલાલમાં નર્મદના જેવા જ હતા એમ કહી વિશ્વનાથ ભટ્ટે લખ્યું છે કે, “...વસ્તુતઃ ‘સુદર્શનકાર’ ની શૈલીમાં જે પરસ્પર વિરુદ્ધ લાગે એવા ગુણસમૂહો નજરે પડે છે. એમાં એક બાજુથી નર્મદના જેવી હૃદયોર્મિમાથી પ્રકટતાં ભ્રમ, આવેગ, પ્રવાહિતા, સચોટતા વગેરે ગુણો એવામાં આવે છે, તે બીજી બાજુથી ઉચ્ચ ખુદ્ધિતંત્ર ને વ્યવસ્થિત વિદ્યાપીઠ-શિક્ષણમાંથી પ્રકટતા વિશદતા, શાસ્ત્રીયતા, વિદ્વતા, પ્રૌઢતા અને સંસ્કારિતા વગેરે ગુણો પણ એવામાં આવે છે. આ પ્રમાણે ખુદ્ધિ અને હૃદય, વિચાર અને ભ્રમિ, શાસ્ત્ર અને સાહિત્ય એ પરસ્પર વિરોધી ગણાતાં બેડકાંઓનું સુભગ સંયોજન જેવું મણિલાલની

નિબંધરૈલીમા મળે છે તેવું ગુજરાતી ભાષામા બીજે જવદ્દે જ મળશે. 'સુદર્શન ગદ્યાવલિ'ના નિબંધોની બીજી વિશેષતા એ છે કે એમા આયાસ, મહેનત, તૈયારી કે સજ્જતાનાં ચિહ્નો કયાંયે જોવામા આવતાં નથી, પણ સર્વાંગે સુનિશ્ચિત જીવનદર્શનવાળા, સંસારના વિવિધ પ્રભોનું અહોનિશ ચિંતન કર્યા કરનારા અને લખવાના વિષય ઉપર તેમ ભાષા અને નિરૂપણપદ્ધતિ ઉપર પૂર્ણ પ્રભુત્વ ધરાવનાર કોઈ પ્રખર બુદ્ધિશાળી વિચારકના સ્વાભાવિક નિઃસ્પૃશિત જોવા જ એ સઘળા નિબંધો લાગે છે. . મણિલાલના નિબંધના બીજા એ ગુણો તે એનું ઓજસ (animation) અને વાદછટા (eloquence) છે ખરેખર, એમના જેવું મિતાક્ષર છતાં સ્પષ્ટ, વિદ્રતાભર્યું છતાં સરળ, શિષ્ટ છતાં છટાકાર, પ્રૌઢ, અસ્ખલિત ગદ્ય ગુજરાતના બીજા કોઈ નિબંધકારમા નહિ મળે. એટલે આ બધી અસાધારણ ગુણસંપત્તિને કારણે એમની 'સુદર્શન ગદ્યાવલિ' ને ગુજરાતી સાહિત્યનો સર્વોત્તમ નિબંધસંગ્રહ ગણીએ તો એમા જરાયે અતિશયોક્તિનો દોષ નહિ આવે."

૨. ભુમાઈ નીલકંઠે ગંભીર અને હળવા એમ બન્ને પ્રકારના નિબંધો લખ્યા છે. ગંભીર નિબંધોમા વિષયને અશેષ નિરૂપવાની એમની ધગશને કારણે તેમજ વકીલશાહી દલીલોમા ઊતરવાની ટેવને કારણે નિબંધનું સુબદ્ધ સાકાર સ્વરૂપ સર્જાતું નથી. આને કારણે એમના ક્ષેત્રોમાથી કોઈ વિશિષ્ટ શૈલીની છાપ આપણા ઉપર ન પડે એ સ્વાભાવિક છે. પ્રસ્તાર તેમજ દીર્ઘસૂત્રીપણ એમની મોટી મર્યાદા છે. આમ છતાં જ્યાં એમને પોતાની ભાવના ઉત્કટતાથી પ્રગટ કરવાની હોય છે ત્યાં એમની શૈલી અસાધારણ બળ, વેગ અને માર્મિકતા ધારણ કરે છે. એ બળવાન વહેણમા એમને કશી મુશીબત પડતી જણાતી નથી. એમના હળવા નિબંધોમા એમની વિનોદવૃત્તિનો પણ સારો પરિચય થાય છે.

નરસિંહરાવના નિખંધોમાં કર્તાની હાજરી સર્વત્ર વરતાય છે. છતાં નરસિંહરાવની ગદ્યશૈલી એના દીર્ઘસૂત્રીપણાને કારણે શિથિલ બને છે. વળી અતિશય ઝીણવટમાં ભિતરવાની અને અશેષ દર્શન કરાવવાની ઇચ્છાને કારણે એમાં વિષયાન્તરો થાય છે અને સમગ્રતાનો ભાવ અનુભવાતો નથી, છતાં નરસિંહરાવની સારી શૈલી નથી જ એમ તો કહી શકાય એમ નથી. એઓ ‘સ્મરણમુકુર’માં કેટલાંક સુંદર સ્વભાવચિત્રો આપે છે. ‘વિવર્તલીલા’ માં નિખંધિકાનો અભિનવ પ્રકાર સર્જે છે. ‘અર્વાચીન ચિંતનાત્મક ગદ્ય’ નો વિચાર કરતાં શ્રી. વિશ્વનૃસિંહ ત્રિવેદીએ લખ્યું છે કે, “રમણભાઈ શુદ્ધ વિચારક છે, માત્ર ખુદ્દિની ભૂમિ ઉપર રહી સૂક્ષ્મ પર્યેષણ તે કરી શકે છે. નરસિંહરાવની દૃષ્ટિ કવિની છે. એક ભાષાશાસ્ત્ર સિવાય કોઈ પણ વિષયમાં કેવળ વિજ્ઞાની કે વિચારક પેઠે ચિન્તન કરવામાં તેમને તૃપ્તિ થતી નથી. તેમનું આદ્ર્ હૃદય સુકુમાર લાગણીમાં, અહ્ભુત કલ્પનામાં રાચે છે તેથી તેમની બધી વિચારણા ચિત્રમય રીતિમાં પ્રગટ થાય છે, અથવા તેને કવિતાની ભાવના દેવાય છે. વળી તે ચિન્તનના પ્રાથમિક સ્વરૂપમાં હોય છે તેથી મૂલ્યવાન છતાં કાચા માલ જેવી છે. ‘વિવર્તલીલા’ નો આખો ગ્રંથ આ રીતિનું રમણીય નિદર્શન છે. તેનું ભેદસૂચક પરિણામ એ છે કે રમણભાઈને વાંચતાં રમણભાઈનું વ્યક્તિત્વ ભૂલી જવાય છે, નરસિંહરાવના વ્યક્તિત્વનો પરામર્શ ‘મનોમુકુર’ માં, ‘સ્મરણમુકુર’ માં, ‘વિવર્તલીલા’ માં પદેપદે દેખાય છે. રમણભાઈની વાણીમાં ખુદ્દિનો નિશ્ચય છે. નરસિંહરાવમાં હૃદયની શ્રદ્ધા છે.” આ ઉપરાંત એમને સૂક્ષ્મ તત્વાન્વેષણમાં ખૂબ મગ્ન પડે છે અને તેથી ‘દૂરથી ગીતધ્વનિ’ કે ‘સ્નેહીઓનાં સહજીવન’ જેવા વિષયોના નિરૂપણમાં એમની શૈલી રુચિર સ્વરૂપ ધારણ કરે છે, એટલું જ નહિ પણ એમના સ્વભાવમાં કવિતા અને ફિલસૂફી બંનેનો જ વિરલ રસમય યોગ મૂળથી થયો હતો તે વ્યક્ત કરીને વિલક્ષણ

પ્રકારની ચારુતાવાળા નિબંધો નીપત્તવે છે. ગુજરાતી નિબંધ-સાહિત્યમાં નરસિંહરાવને સર્વથા ઉવેળી શકાય એમ નથી. જ્યાં જ્યાં એમના વ્યક્તિત્વને ખીલવાનો અવકાશ પ્રાપ્ત થાય છે ત્યાં ત્યાં એમની શૈલી પણ ખીલે છે.”

આનંદશંકરે ધર્મ, ફિલસૂફી અને સાહિત્યનું ચિંતન કરતા નિબંધો લખ્યા છે. એમના નિબંધોની શૈલી મિતાક્ષરી અને લક્ષ્ય-ગામી છે. વિચારોની સુસંગતતા અને ઔચિત્ય એનો મોટો ગુણ છે. વાર્તિકી ઢબના નિબંધો એમણે લખ્યા છે. તત્ત્વચિંતન જેવા ગહન વિષયને સરળ અને વિશદ ભાષામાં રજૂ કરવામાં એમની વિશિષ્ટતા છે. મનઃસુખરામની અતિશય સંસ્કૃતમય શૈલીથી ગાધીજીની તદ્દન સાદી શૈલી સુધીના પ્રસ્થાનમાં આનંદશંકરની વિશદ પ્રસન્ન ગંભીર શૈલી મહત્ત્વનું સીમાચિહ્ન બની રહે છે. એમના નિબંધોમાં નરસિંહરાવ જેવું દીર્ઘસૂત્રીપણું કયાય નથી. પ્રમાણસાન અને ઔચિત્ય એમના નિબંધોના આગળ પડતા લક્ષણો છે. પરસ્પર સુસંગત વિચારોનું જ નિરૂપણ એઓ પોતાના નિબંધોમાં સંપૂર્ણ શાસ્ત્રીયતા અને તર્કબદ્ધતાથી કરે છે. એમણે ધર્મનું રહસ્ય દર્શાવતા જે લેખો લખ્યા છે તેમાં પણ શૈલીનો પરિપાક અને પ્રાસાદિક સરળતાનાં એક સરખાં દર્શન થાય છે. એમના નિબંધોની શૈલી એકસરખા ઔચિત્ય અને ગૌરવવાળી, સંસ્કૃત શબ્દોનો પૂરતા પ્રમાણમાં ઉપયોગ કરતી છતાં પ્રમાણમાં સરળ અને સાહજિકતાથી સમન્વય એવી છે. એમાં પાંડિત્ય છે છતાં પાંડિત્ય દુર્બોધ બનવાને બદલે વિશદ બની ગંભીર પ્રસન્નતા અને રમણીયતાથી વ્યક્ત થાય છે. ઉત્તમ વિચારોને રજૂ કરવા માટે ઉત્તમ શૈલી આવશ્યક છે અને આનંદશંકરના નિબંધોમાં ઉત્તમ વિચાર અને ઉત્તમ શૈલીનો સરસ સુમેળ સધાયો છે.

નિબંધકાર આનંદશંકર ધ્રુવની વિશિષ્ટતાઓનું સમ્યક્દર્શન શ્રી. સુન્દરમે નીચેના શબ્દોમાં કરાવ્યું છે.

“આનંદશંકર એ મણિલાલ નલુભાઈની વિકસેલી, સંસ્કારેલી અને ઘણી સમૃદ્ધ આવૃત્તિ જેવા છે. ચારિત્ર્યમાં અને બુદ્ધિવિકાસમાં જે વચ્ચે ઘણું અંતર છે તેા પણ આ જે લેખકોમાં એક પ્રકારનું આનુવંશિક જેવું સાતત્ય રહેલું છે. ‘સુદર્શન’ની પ્રવૃત્તિને જ પોતાની રીતે ખીલવવા તેમણે ‘વસંત’ શરૂ કર્યું અને ગુજરાતને એક બહુગુણ અને બહુતત્ત્વ એવી સંસ્કારસંપન્ન વ્યક્તિના મનો-વ્યાપારોનો અને તેનાં ચિંતનોનો ખૂબ દીર્ઘકાળ પચાંત લાલ મળ્યો. જ્ઞાન એ શું હોઈ શકે તે ગુજરાતને પહેલું આનંદશંકરમાં જેવા મળ્યું. માનવબુદ્ધિએ જન્માવેલી જ્ઞાનની અને વિદ્યાની એકે એક શાખાપ્રશાખામાં તેમનું ચિત્ત ગંભીરભાવે વિચરણ કરી આવ્યું હતું હિંદની સંસ્કૃતિના બધા થરો માનવજાતિની સંસ્કૃતિ, તેનો ઇતિહાસ, વિદ્યાઓ, કલાઓ, તત્ત્વજ્ઞાન આદિ દરેકથી સુપરિચિત એવી તેમની બુદ્ધિએ એ બધા જ્ઞાનમાંથી આપણા આર્યદર્શનને કેન્દ્રમાં રાખી એક સમન્વય ઉપજાવ્યો હતો અને જે કોઈ વિષયને એ સ્પર્શતા તેને આ જિંવી અને દૃઢ ભૂમિકા સાથે તે સહેજમાં સાંકળી આપતા. જનસમાજના ચિંતને સંસ્કારવાનું કાર્ય તેમણે પોતાનું કર્યું હતું અને બ્રાહ્મજીવિત સાત્ત્વિકતાથી અને દાર્શનિકની વેદતાથી તે હંમેશાં નિર્ભીક અને સ્પષ્ટરૂપે લખતા રહ્યા. ‘વસન્ત’ની તેમની મોઢો એ પહેલીવાર ચાલુ પ્રશ્નો ઉપરની ગંભીર વિચાર-પ્રવૃત્તિ ગુજરાતમાં બની. તેમનાં અવલોકનો, તેમનાં વ્યાખ્યાનો, તેમના ચિંતનાત્મક લેખો, તેમની સાહિત્યચર્ચાઓ અને વિશેષે તેા તેમનાં આર્યસંસ્કૃતિનાં અને ધર્મવિષયક લખાણોમાં તેમની આ વ્યુત્પન્નતા અને તત્ત્વાભિગામિતા હંમેશા પ્રગટ થતાં રહ્યાં છે. અગંભીરભાવે તેમણે કશાને સ્પર્શ કર્યો નથી અને તેથી નાનકડા વિષય ઉપર પણ તે કંઈ ને કંઈ કીમતી વિચારબિન્દુ મૂકતા આવ્યા છે. તત્ત્વજ્ઞાન અને સાહિત્યથી સમૃદ્ધ થયેલી તેમની કલમ સાહિત્યક છટાથી શબ્દોને લડાવતી, વિચારને ઔચિત્યપૂર્વક શણગારતી,

તત્ત્વથી સમર રહીને, વિચારપ્રસાદને કદી ગુમાવ્યા વગર નિર્મળ અને
 ભંડા પાણી પેઠે વહેતી, ચાલ્યા કરી છે. જવલ્લે જ અંગત બન્યા
 વગર પણ તેઓ પોતાના પ્રજ્ઞાત અને મોહક વ્યક્તિત્વનો પોતાના
 લખાણની પાછળ નિષાત કરતા રહ્યા છે, અને અંગત બનવું
 પડ્યું છે ત્યાં, નહાનાલાલ કવિને અંગેના ખુલાસા જેવા પ્રસંગોમાં
 તેમણે નાગરોચિત દક્ષતાથી કામ લીધું છે. પોતાના વિચારને પૂરતી
 વિશદતાથી અને સંપૂર્ણ આધાતથ્યથી સંસ્કારી શિષ્ટ, સંયમિત
 અને ઉત્સાહ કે પ્રેરણાની વિરલ ક્ષણોમાં સાલંકૃત રીતે આલેખવા
 ઉપરાત ખીજું કોઈ લક્ષ્ય તેમણે પોતાના લેખનનું રાખ્યું નથી.
 એવી રીતે લખાયેલું નેમનું ઘણું લખાણ મોટા વ્યાખ્યાનો બાદ
 કરીએ, તેા નિર્ભય બન્યા વગર, નિબંધાત્મક બન્યું છે. તેમના
 વાર્તિકોમાં, તેમની તત્ત્વચર્ચાઓમાં એક રીતનો સચેતન તરવરાટ
 છે, પાસે જેસીને બોલતા વકતાની અંગત છાયા છે. કેટલીકવાર
 એકાદ ફકરામાં પણ સમાઈ જતું તેમનું લખાણ ગંભીર વસ્તુને
 પણ સંક્ષિપ્ત રીતે આલેખવાની રીતના ઉત્તમ ઉદાહરણ પૂરાં
 પાડે છે ”

પંડિતયુગના મહારથી નિબંધકારોમાં બલવન્તરાય ઠાકોરનું
 નિબંધસાહિત્ય લાક્ષણિક વૈયક્તિકતાવાળું છે. એમની ગદ્યશૈલી વિશે
 શ્રી અનંતરાય રાવળે કહ્યું છે કે, “... પ્રો. બલવન્તરાય ઠાકોર
 ગદ્યકાર તરીકે સાવ જુદા તરી આવે છે. એમના વ્યક્તિત્વની છાપ
 એમના ગદ્યને એવી વિલક્ષણ વિશિષ્ટતા અર્પે છે કે તમે તરત
 કહી શકો કે આ તો ઠાકોરની લાખા ! એમનું ગદ્ય દઢ બાંધણીનું,
 નિઃશેષ નિરૂપણનું આગ્રહી અને તેથી ગોવર્ધનરામના જેવી પણ
 તેથી વધુ વિલક્ષણ સંકુલતા અને તર્જન્ય દુર્બોધતાવાળું, મિતાક્ષરો
 અને અર્થઘન તેટલું જ શબ્દાળ, મોંસરા સંસ્કૃત ને કવચિત્ કારસી
 શબ્દો સાથે વાતચીતમાં ગુજરાતીના પ્રયોગો કરનારું, કોઠગમ્યતાની
 પરવા વિનાનું, જે વાર વાંચ્યે સમજાય તેવું નારિકેલ પાકવાળું,

ખડખચડ પણ ખલવાન ગદ્ય છે. પોતાના મુદ્દાને પૂરતા ભાર સાથે કહેવાની પ્રે. ઠાકોરની રીત એમની શૈલીને હથોડાશૈલીનું નામ અપાવે એવી છે.”

આટલે સુધી આવતાંભારેખમ રહેલી નિબંધશૈલીમાં પરિવર્તન શ્રી. અતિસુખશંકર ત્રિવેદીએ ‘નિવૃત્તિવિનાશ’ના નિબંધો દ્વારા કર્યું છે. એમની શૈલીમાં ભિન્નિતું તત્ત્વ હોવાથી રસાળતા અને નિખાલસતા આવ્યાં છે. નિબંધના ખન્ને પ્રકારો એમણે ખેંચ્યા છે. નિબંધોમાં નિખાલસતા અને હળવાશ આણવામાં એમનો તથા શ્રી દૂરકાળનો ઘણો મોટો ફાળો છે.

પરંતુ ગાંધીજીના આગમન સાથે ગુજરાતી શૈલીએ સાદાઈ તરફ ઝોક લીધો. ગાંધીજીનું ધ્યેય લોકજાગૃતિનું હોવાથી અને પોતે પીઠ પત્રકાર હતા એટલે, એમના નિબંધોની શૈલી સાદી, સચોટ અને સ્પષ્ટ હતી. પોતાના વક્તવ્યને વાણીવિલાસમાં ઉતાર્યા વિના લક્ષ્યેકગામી પારદર્શક શૈલીથી કહેવાની આવડત, દૂંકાં વાક્યો, પયગમ્બરી આવેશ ગાંધીજી સિવાય બીજા લેખકોમાં ઝાઝાં ઊતરી શક્યાં નથી. ગાંધીજીના ચિંતનમાં જ એટલી સમૃદ્ધિ છે, એમના હૃદયમાં એટલી નિખાલસતા છે કે કોઈ પણ જાતની સાહિત્યિક શૈલી વગરની શૈલીમાં એમના નિબંધો લખાયા હોવા છતાં, અને તેમાંના મોટા ભાગના નિબંધોનાં વિષયો પ્રાસંગિક હોવા છતાં એમના નિબંધો શુષ્ક ખન્યા નથી. સ્પષ્ટ વિચારસરણી અને પોતાના વક્તવ્યને સરળતાથી કહેવાની આવડત નિબંધ જેવા સાહિત્યને કેવું આકર્ષક સ્વરૂપ આપે છે તેનું સરસ ઉદાહરણ ગાંધીજીના નિબંધો છે. ગાંધીજીના નિબંધો પાછળ એના સર્જકના મહાન વ્યક્તિત્વનો અનુભવ ડગલે ને પગલે થાય છે.

ગુજરાતી ગદ્યમાં મૂલ્યવાન ફાળો અપાવનાર ગાંધીજીના લેખકોમાં ગાંધીજીના વિચારોને ઉત્તમ રીતે આત્મસાત્ કરનાર અને

સર્વ રીતે એ વિચારોનું સમર્થન અને પ્રચાર કરનાર શ્રી કિશોર-
લાલ મશરૂવાળા સંખ્યા અને સત્ત્વમા સમૃદ્ધ એવા નિબંધકાર છે.
સમાજ, શિક્ષણ, અર્થકારણ, ધર્મ અને તત્ત્વજ્ઞાનના ક્ષેત્રોને સ્પર્શી
ક્રાન્તિકારી વિચારણાને તેમણે નિબંધના વાહન દ્વારા વ્યક્ત કરી
છે. “સંસ્કૃતના અભ્યાસથી સમૃદ્ધ થયેલી તેમની ગદ્યશૈલી પ્રૌઢ
અને સ્વસ્થ રીતે ગતિ કરે છે, સ્મૃતિકારની અદાથી, સપૂર્ણ
વિશદતાથી, તે પોતાના વિચારને સુરેખ રીતે શબ્દબદ્ધ કરે છે અને
તેમના લખાણને દાર્શનિકનું ગૌરવ આપે છે. આપણા સાક્ષરોની
ધીરગંભીર પરંપરા તેમની દ્વારા આગળ લંબાઈ છે. જીવનના
મૂલ્યોનું તટસ્થ અને સૂક્ષ્મ પર્યાયક ખુદ્ધિથી તેમણે સંશોધન કર્યું
છે. જ્યાં તેમની વિચારસરણી એક યા ખીજા કારણે તર્કશૈથિલ્ય
યા તર્કાસાસમા સરી જતી નથી, કે તત્ત્વના મૂળ સુધી જવાને
અશક્તિ નથી બતાવતી ત્યાં તેમનું લખાણ સ્વચ્છ પારદર્શક અને
પ્રાસાદિક લખાવટને ઉત્તમ નમૂનો બની રહે છે. તેમણે પોતાના
લખાણોને વધારે પદ્ધતિપૂર્વક ઉત્તમ નિબંધોની કાટિના કર્યાં છે.”
(સુદરમ્)

નવજીવન સંપ્રદાયના લેખકોમાંના છતાં શૈલીની દૃષ્ટિએ
જુદા પડતા કાકા કાલેલકર વર્તમાન યુગના આગળ પડતા નિબંધ-
કાર કહેવાયા છે વ્યક્તિત્વને દર્શાવતા અને સર્જનાત્મક સાહિત્યની
દક્ષાએ પહોંચતા નિબંધો એમની પાસેથી વધારેમા વધારે પ્રમાણમા
મળ્યા છે. નિબંધના બધા જ પ્રકારો એમણે ખેડ્યા છે. અને બધા જ
વિષયો એમણે ચર્ચ્યા છે. એમની શૈલીમા ભાષાનું અનુપમ લાલિત્ય
અને સૌન્દર્ય છે. વિચારસમૃદ્ધિ, ચિંતન અને પ્રસંગે પ્રસંગે
અંગ્રેજી, સંસ્કૃત સાહિત્યમાથી આવતા અવતરણો, નર્મનર્મ,
રમૂજ એમના નિબંધોને આસ્વાદ્ય અને રસપ્રદ બનાવે છે. કાલેલકર
સુદર નિબંધકાર છે. એમની શૈલીમા ઝગજગત અને સૌન્દર્યના
દર્શન થાય છે. એમણે જમ સંસ્કૃત શબ્દોનો ખારોભાર ઉપયોગ

કર્યો છે તેમ તળપદા શબ્દોનો ઉપયોગ પણ કર્યો છે. ગુજરાતી ભાષાને ઉપમાદિ અલકારોથી ભરચક કરવામાં કાલેલકરનું સ્થાન ગોવર્ધનરામ, નાનાલાલ અને મેઘાણીની હરોળમાં છે. એમની શૈલી એવી કમનીય છે કે કેટલેક સ્થળે તે કવિતાની કક્ષાએ પહોંચે છે અને તેથી તેમની ગદ્યશૈલીને કવિ કાન્તની પદ્યશૈલી સાથે સરખાવવામાં આવે છે. કાલેલકર જીવનનિષ્ઠ સાહિત્યકાર હોવાથી એમના નિબંધોમાં એમના જીવનના પ્રત્યક્ષ અનુભવોનો નીચોડ આવે છે. વળી તેઓ બહોળા પ્રવાસી છે એટલે એમના નિબંધોમાં પોતાના પ્રવાસના અવનવા અનુભવો, જોયેલાં સ્થળોના આકર્ષક વર્ણનો અને તેમની તીવ્ર અવલોકનશક્તિથી કરેલું 'પ્રજાજીવનનું' દર્શન આપીને તેમને સમૃદ્ધ કરે છે. તેઓ બહુશ્રુત છે અને એમની આં બહુશ્રુતતાનો પણ એમના નિબંધોને મહત્ત્વ આપવામાં ઘણું મોટો ફાળો છે. એમણે કેવળ વાંચ્યું જ નથી પણ વિચાર્યું પણ છે અને તીવ્ર સ્મરણશક્તિથી ગ્રંથણ પણ કર્યું છે અને તેથી એમના નિબંધો ચિંતનસભર બન્યા છે. ગાંધીસંપ્રદાયના લેખક હોવા છતાં એ સંપ્રદાયની સાદી શૈલીથી એમની શૈલી જુદી પડે છે. એમના નિબંધોની શૈલીનું પ્રત્યેક અંગ આકર્ષક છે અને આ યુગના ઘણા લેખકોની નથી તેવી એમની શૈલી છે.

કિશોરલાલ અને કાકાસાહેબની લેખનપ્રવૃત્તિ અને ગદ્યરીતિ વિશેનો શ્રી વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીનો અભિપ્રાય હાર્દઘોતક છે. તેમણે લખ્યું છે કે, “સ્વામીનારાયણ સંપ્રદાયની અને ગાંધીજીની મશરૂવાળાને પ્રેરણા હતી; ટાગોર અને ગાંધીજીની ઘણે અંશે કાકાસાહેબને પ્રેરણા હતી. દેશોદ્ધારની વિધિમાં જેક ગાંધીજી સાથે પૂર્ણપણે હતા. બંનેની ભાષામાં સ્વાભાવિકતા અને સીધાપણું આવ્યું તે પણ ઘણે અંશે ગાંધીજીને આભારી હશે. પણ કાલેલકર સંસ્કારગુરુ અને કવિ છે, સૌન્દર્યના પારખુ છે ને સૌન્દર્યને ઓળખાવી શકે છે. નિર્સર્ગ કે વિદ્યાની વાત એ મુઘલાવે ને અશિક્ષિતપાટવથી બાળે

કરે છે. વિદ્યતાનો ભિડનો સૌરભ તેમનામાં નૈસર્ગિક લાગે છે. મશરૂવાળા શુદ્ધ વિચારક છે લાગણીવેડા કે કવિપણામાં તણાવાય નહીં તેને માટે એ સતત બગરૂક રહે છે. ભાષા તેમના ઇષ્ટ અર્થનું જ પ્રતિબિંબ બને અને કશોય શણગાર ન સજે એની ચીવટથી એમનું ગદ્ય રૂક્ષ પણ થ.ય છે. પણ આપણા દર્શનોનાં બધા સ્વીકૃતોને નવેસરથી તપાસી બેઈ, જેટલું બુદ્ધિ પ્રમાણિત લાગે તેટલું જ સ્વીકારી, તેના ઉપર વિચારમંડળ તેમણે રચ્યુ છે. એ રીતે ગુજરાતી સાહિત્યમાં તેમનું મહત્ત્વ વ્યાખ્યાકારનું કે વિચારોના નવા વિનિયોજકનું નહિ, પણ સ્વતંત્ર કિલસૂકનું છે ”

ગાંધીજી પછી તરત જ બલકે તેમની સાથે જ યાદ કરવા પડે તેવા નિબંધકાર શ્રી કનૈયાલાલ મુનશી છે શ્રી વિજયરાય વૈદ્યે કહ્યું છે તેમ એમણે ‘આધુનિક ગુજરાતીઓમાં ભરતખંડની એક વિશિષ્ટ સાંસ્કારિક વ્યક્તિત્વવાળી પ્રજા તરીકેનું આત્મભાન જગાડવાનો સમર્થ યત્ન કર્યો અને જીવન તથા સાહિત્યની-એમનું માનસ ને વિકાસ બેતા અનિવાર્યપણે એકદેશી ને પણ-ઉદ્ધાસમય તથા પ્રણાલિકાલંગમાં રાચતી અર્વાચીન ભાવનાઓ સળળપણે રોપી.’ એમની ગદ્યશૈલીનો વિચાર કરતા શ્રી યશવંત શુક્લે લખ્યું છે કે, “.....પંડિતયુગની શિષ્ટતાના સંસ્કારો સચવાયેલા હોવા છતાં સરસતાનો સરલતા સાથે પહેલવહેલો યોગ મુનશીમાં બેવા મળ્યો..... એ રહ્યા સૌન્દર્યવાદી એટલે કથન અથવા અભિવ્યક્તિના આતરસૌન્દર્યથી સંતુષ્ટ ન થતા એક વિશેષ પ્રયત્નથી એને મઠારી ઓપ આપી, રૂપાળું શણગારને જગત આગળ રજૂ કરવામાં સાર્થકય માનનારા છતાં સરસતા વિશેની યુગની અપ્રગટ અપેક્ષાને એમણે સંતોષી. એમને પ્રેરણા અંગ્રેજીની, સંસ્કારો અંગ્રેજી અને સંસ્કૃતના અને ગુજરાતી વાક્યરચના પૂરતું અનુકરણ નહોના-લાલ કવિનું, પણ ગદ્યમાં જ એમની લેખનપ્રવૃત્તિ સીમિત રહેવાયી, અને ગદ્યના પોતાના અંકુશો આડા ચાલનારને વાગે એવા હોવાથી

નહાનાલાલના શબ્દાડંબરને એ વટાવી ગયા.....મુનશીનું ગદ્ય લક્ષ્યગામી, સરળ છતાં ક્ષુદ્ર નહીં પણ શિષ્ટ, ઓજસ અને માધુર્ય ખન્ને ગુણોવાળું, સૌન્દર્ય વિશેની કલાકારની સભાનતાની મુદ્રાવાળું છતાં અસ્વાભાવિક કે આડંબરી નહીં એવું યુગની અભિરુચિને તૃપ્ત કરે તેવું નર્ચ સાહિત્યકારનું ગદ્ય છે.”

“ રંગદર્શી શૈલીમાં મુનશીનું અનુસંધાન જાળવતા ધૂમકેતુની કલમ મુનશીથી ઘણી ખાખતમાં જુદી પડે છે. ભાવનાઓ અને ભાષા ખન્નેને ખહલાવતા ધૂમકેતુ જીવનની વિચારણામાં વધારે ગંભીર અને તત્વાનુસંધાન સાધવાનો પ્રયત્ન કરે છે. પોતાની મેળે પોતાનું ખેતર એકલે હાથે ખેડતા ખેડૂત જેવા એ સાહિત્યજગતવા વિચારક અને ભાવનાસેવી છે. એમનાં ‘રજકણો’એ આપણા ગદ્યસાહિત્યમાં ભાનપૂર્વક થયેલી પહેલી સૂત્રાત્મક રચનાઓ છે. એમની એક એક ફકરાની વિચારકંડિકાઓ તથા દૂંકા દૂંકા નિખંધો અને લેખો એ ખંધાં ગદ્યના કુશળ કસંખીનાં ઘાટદાર આલેખનો છે. દૂંકી વાર્તા લખવાની તેમની ફાવટ તેમને પોતાના વિચારને દૂંકામાં દૂંકી રીતે રજૂ કરવામાં ઘણી મદદરૂપ થઈ છે. જીવનમાં એક પ્રકારનો સાર્વિક ઉત્સાહ, ભાવનાશીલતા, પુરુષાર્થ, સત્યની મુગ્ધ ઉપાસના, કલાભક્તિ, સૌન્દર્યને શબ્દગત કરવાની તમન્ના એમનાં લખાણોમાંથી નીતરે છે. ખેશક, કેવળ શબ્દો કે ભિર્મિઓ કે શૈલી એમને ખેંચી નથી જતાં એમ નથી. પણ જેને મુખ્યતઃ સાહિત્ય સર્જવું છે તેની ખાખતમાં આવું ખનવું સ્વાભાવિક ગણાય. ગંભીર નિખંધના પ્રકારને એકધારી નિષ્ઠાથી ખેડનારા આપણા જૂજ લેખકોમાં ધૂમકેતુ એક મહત્ત્વની વ્યક્તિ છે.” (સુંદરમ્)

ગુજરાતી નિખંધને વેગ આપવામાં રામનારાયણ પાઠક, જયરાય વૈદ્ય, વિશ્વનાથ ભટ્ટ અને વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીનો ફાળો છે. શ્રી. રામનારાયણ પાઠકે હળવા અને ગંભીર એમ બન્ને

પ્રકારના નિબંધો લખ્યા છે. એમના હળવા નિબંધોમાં એમના નિર્દેશ હાસ્યની, લોકસ્વભાવની વિચિત્રતાઓ બોધ રમૂજ અને કટાક્ષ કરવાની અદ્ભુત શક્તિની પ્રતીતિ થાય છે. ‘સ્વૈરવિહાર’ માના નિબંધોમાં એમની શૈલી પણ સ્વૈરવિહારિણી જ બને છે. એક નિબંધમાં જ એકમાંથી બીજા વિષયમાં ક્ષિતરી પડવાનો એમણે નવો પ્રયોગ કર્યો છે. એમના ગંભીર નિબંધોમાં એમની વિચારણા મૌલિક, તલસ્પર્શી અને સંપૂર્ણ તર્કબદ્ધ છે. આ નિબંધોની શૈલી ઋજુ હળવી અને સરસ છે. એમાં સચોટતા અને વેધકતા બહુ સારી રીતે ક્ષિતરી શકે છે. એમની શૈલી સરળ હોવા છતાં એમના વિચારોનો ભાર બહુ ક્ષમતાથી ઝીલી વ્યક્ત કરી શકે છે. એમાં અટપટાપણું કશું નથી. કયાય ગૂંચવણ કે સંકુચતાનો ભાવ અનુભવાતો નથી. માટે જ એમના ગદ્યને ‘કાચ જેવું પારદર્શક’ ગદ્ય તરીકે ઓળખાવવામાં આવ્યું છે.

વિજયરાયની ગદ્યશૈલી એમના વિવેચનો જેવી વિલક્ષણ છે. સામાન્ય વાચકને અટપટી લાગતી અને પ્રથમ પ્રયાસે કંઈક ન સમજતી શૈલી રુચિરતા અને પ્રાસાદિકતા ધારણ કરનારી પણ બની છે. પરંતુ એમના એક વાક્યમાં આવતા નાના વાક્યો, વળી કૌંસમાં પણ વાક્યો મૂકવાની એમની ટેવે આ શૈલીમાં અનોખી ભાત પાડી છે. એમણે શૈલીમાં પણ ભાતભાતના અખતરાઓ કર્યા છે. પ્રસંગોપાત્ત એમણે વિનોદ, કટાક્ષ અને નર્મમર્મનો આશ્રય પણ લીધો છે. એમની શૈલીને કારણે એમના નિબંધો કૌતુહલાગી બને છે. એઓ ભાષાને વગર કારણે લડાવતા નથી. ગુજરાતી ગદ્યમાં પ્રો. કાકોરની શૈલીની જેમ એમની શૈલી વિશિષ્ટતાવાળી છે.

ગુજરાતી ગદ્યશૈલીને ઘડનારામાં વિશ્વનાથ ભટ્ટને પણ ગણાવવા બોધ એ. મેકેલેના જેવા વેગવાળી શૈલી વિશ્વનાથની છે. એમ વાક્યમાં આવતા પદાર્થવિન્યાસ, શબ્દોની પસંદગી, લયના આરો

રોજિંદા જીવનમાં જનતા બનાવો ઉપર અથવા અંગત વિષયો ઉપર નિબંધ લખવા પ્રેરાય છે. આવા નિબંધકારોમા શ્રી. જ્યોતીન્દ્ર દવેનું નામ ઘણું જાણીતું છે. એમના હાસ્યરસિક નિબંધો નિબંધ-સાહિત્યમા અવનવી સાતવાળા છે. વસ્તુઓ વચ્ચેનો વિસવાદ બેઈ તેને બહેલાવવો, શબ્દરમત અને ચાતુર્ય યોજવા ઇ. એમના નિબંધોના વિશિષ્ટ લક્ષણો છે. આ સિવાય ગુજરાતી નિબંધસાહિત્યના વિકાસમાં ફાળો આપનાર વેળકોમા ગગનવિહારી મહેતા, લીલાવતી મુનશી, વિનોદિની નીલકંઠ, અબુસાઈ પુરાણી, ઉમાશંકર બેળી અને બકુલ ત્રિપાઠીના નામે ગણાત્રી શકાય. આ બધામા શ્રી. 'ધૂમકેતુ' અને ઉમાશંકર બેળીએ ગોળિં સ્વરૂપના નિબંધોનો નવો જ પ્રકાર આપણા સાહિત્યમા ખેડ્યો છે. ગમે તે વિષય ઉપર લેખક પોતાનું અંતર ઉઘાડીને વાચકને પોતાના વિશ્વાસમા લઈ ગોળિં સંભળાવે છે. આવા પ્રકારની શૈલીથી નિબંધોમા અવનવી ચારુતા આવે છે અને તે દષ્ટિએ એ નિબંધો વિશિષ્ટ પ્રકારના ગણાવા બેઈએ.

નિબંધનો જન્મ અર્વાચીન કવિતાની સાથે જ થયો છે. બે નર્મદને આપણે અર્વાચીન કવિતાનો પ્રણેતા માનીએ તો એને જ આપણે નિબંધનો આદ્ય પ્રણેતા પણ માનવો બેઈએ. જમ કવિતા વિકસી તેમ નિબંધ પણ વિકસ્યો છે અને એ દષ્ટિએ એનો જન્મ અને વિકાસ આધુનિક નવલકથા અને નવલિકા પહેલા થયો છે. પરંતુ વર્તમાનપત્રો અને સામયિકો વધારે પ્રગટ થતા ગયા અને વધારે સુસ્થિર સ્વરૂપનાં જનતાં ગયાં તેમ નિબંધ પણ વધારે સુસ્થિર સ્વરૂપનો બનતો ગયો. કારણ વર્તમાનપત્રે જ નિબંધને ઉછેર્યો અને પોષ્યો છે. પરંતુ એ ઉછેરમા કેટલીક મર્યાદાઓ પણ આવતી રહી છે. વર્તમાનપત્રની સ્થળમર્યાદાને કારણે સ્વાભાવિક રીતે જ નિબંધોમાં સૂત્રાત્મકતા આવી છે પણ તે સાથે એનું પોત પાતળું પણ પડતું ગયું છે. શબ્દોના પરપોટા, સુસૌનિત વાક્યોના

અવરોહમાં એમની શૈલી સુંદર અને અનુકરણીય બને છે. સ્પષ્ટતાનો આગ્રહ અને વિષયને વધારે લંબાણથી છણવાની ઇચ્છા એમના નિબંધોના બંધને શિથિલ કરે છે. પરંતુ વેગવાળી, ગૌરવયુક્ત સમર્થ નિબંધશૈલીના પ્રયોજક તરીકે શ્રી. વિશ્વનાથને ચોક્કસ ગણી શકાય.

શ્રી. વિષ્ણુપ્રસાદના નિબંધોની શૈલી મિતાક્ષરી અને અર્થઘન છે. એમના નિબંધોમાં કયાંય શુષ્કતા કે ક્ષુદ્રતા નથી. વર્ણવિન્યાસ, ભાષા અને આયોજન િ અલિનવતા છે. એમના નિબંધોની શૈલી રમણીય, મસ્તુણ, કોમળ અને મધુર છે. એમાં ઉપદેશકની શૈલીનું બળ નથી. એમની આખી શૈલી કવિતાની જમ સૂક્ષ્મ ધ્વનિમાં રાચે છે અને કલ્પનાને બજૃત કરે છે અને કંઈક વધારે ભણેલા, સંસ્કારી અને અધિકારી વાચકની અપેક્ષા રાખે છે વિષયનું નિરૂપણ સહેતુક અને સમગ્ર રીતે સૌંદર્યવાપ્ત છે. એમની શૈલીની ખરી ખૂબી શાસ્ત્રીય અને કઠિનમાં કઠિન વિષયને સુગમ કરી આપવામાં છે. એમની શૈલીમાં વેગ નથી પણ પ્રસન્નતા અને સ્વસ્થતા છે અને જ્યારે એઓ પોતાની પ્રિય ભાવનાનું નિરૂપણ કરવા પ્રેરાય છે ત્યારે એમની શૈલી કવિતાની કોટિ સુધી પણ પહોંચે છે. સર્જનાત્મક સ્વરૂપના ઘણા નિબંધો એમણે સર્જ્યા છે.

વર્તમાનપત્રો અને સામયિકોના બહોળા ફેલાવા સાથે નિબંધની ગતિને પણ વેગ મળ્યો છે અને નિબંધને લોકપ્રિય બનાવવામાં વર્તમાનપત્રોનો ઘણો મોટો ફાળો છે. આથી લેખકને પણ એક ફાયદો થયો છે. કોઈ ભારેખમ વાચકવર્ગને માટે પોતે લખતો નથી પણ પોતાના પરિચિત વિસ્તૃત વાચકવર્ગને માટે લખે છે જે એના તરફ ઘણો સમભાવ ધરાવે છે એવું સતત ભાન નિબંધકારને રહે છે. આને પરિણામે અમૂર્ત અને અચોક્કસ વિષયો ઉપર લખવા કરતાં આજનો નિબંધકાર પોતાની આગુબાજુ

રોજિંદા જીવનમાં બનતા બનાવો ઉપર અથવા અંગત વિષયો ઉપર નિબંધ લખવા પ્રેરાય છે. આવા નિબંધકારોમા શ્રી. જયેતીન્દ્ર દવેનું નામ ઘણું જાણીતું છે. એમના હાસ્યરસિક નિબંધો નિબંધ-સાહિત્યમા અવનવી સાતવાળા છે. વસ્તુઓ વચ્ચેનો વિસ્તવાદ બેઈ તેને બહેલાવવો, શબ્દરમત અને ચાતુર્ય યોજવા છ. એમના નિબંધોના વિશિષ્ટ લક્ષણો છે. આ સિવાય ગુજરાતી નિબંધસાહિત્યના વિકાસમા ફાળો આપનાર લેખકોમા ગગનવિહારી મહેતા, લીલાવતી મુનશી, વિનોદિની નીલકંઠ, અંબુસાઈ પુરાણી, ઉમાશંકર બેથી અને બકુલ ત્રિપાઠીના નામો ગણાવી શકાય. આ બધામા શ્રી. 'ધૂમકેતુ' અને ઉમાશંકર બેથીએ ગોળિ સ્વરૂપના નિબંધોના નવો જ પ્રકાર આપણા સાહિત્યમા ખેંચ્યો છે ગમે તે વિષય ઉપર લેખક પોતાનું અંતર ઉઘાડીને વાચકને પોતાના વિશ્વાસમાં લઈ ગોળિ સંભળાવે છે. આવા પ્રકારની શૈલીથી નિબંધોમા અવનવી ચારુતા આવે છે અને તે દૃષ્ટિએ એ નિબંધો વિશિષ્ટ પ્રકારના ગણાવા બેઈએ.

નિબંધનો જન્મ અર્વાચીન કવિતાની સાથે જ થયો છે. બે નર્મદને આપણે અર્વાચીન કવિતાનો પ્રણેતા માનીએ તો એને જ આપણે નિબંધનો આદ્ય પ્રણેતા પણ માનવો બેઈએ. જેમ કવિતા વિકસી તેમ નિબંધ પણ વિકસ્યો છે અને એ દૃષ્ટિએ એનો જન્મ અને વિકાસ આધુનિક નવલકથા અને નવલિકા પહેલા થયો છે. પરંતુ વર્તમાનપત્રો અને સામયિકો વધારે પ્રગટ થતા ગયા અને વધારે સુસ્થિર સ્વરૂપના બનતાં ગયા તેમ નિબંધ પણ વધારે સુસ્થિર સ્વરૂપનો બનતો ગયો કારણ વર્તમાનપત્રે જ નિબંધને ઉછેર્યો અને પોષ્યો છે. પરંતુ એ ઉછેરમાં કેટલીક મર્યાદાઓ પણ આવતી રહી છે. વર્તમાનપત્રની સ્થળમર્યાદાને કારણે સ્વાભાવિક રીતે જ નિબંધોમાં સૂત્રાત્મકતા આવી છે પણ તે સાથે એનું પોત પોતનું પણ પડતું ગયું છે. શબ્દોના પરપોટા, સુશોનિત વાક્યોના

ખાલી ખડખડાટની પાછળ વસ્તુવિચારનું દારિદ્ર્ય પણ ઘણું ઠેકાણું બેવામાં આવે છે. નિબંધ આસ્વાદ આપે, આનંદ આપે પણ તેની સાથે કેટલુંક રહસ્યદર્શન પણ કરાવે છે. એનો હેતુ કેવળ મનોરંજન હોય નહિ. કેવળ હાસ્યના નિબંધો પાછળ પણ મનુષ્યસ્વભાવની વિચિત્રતાનું અથવા પરિસ્થિતિમાં રહેલી વિસંગતિનું દર્શન થાય છે. વર્તમાનપત્રે નિબંધને પોષ્યો છે એ સાચું છે પણ વર્તમાનપત્રના હેતુ અને કાર્યને લીધે એની જે મર્યાદાઓ છે તે મર્યાદાઓ સામે નિબંધે સાવધાની રાખી પોતાના વિકાસમાં આગળ વધવું બેઠ્યો.



જીવનચરિત્ર : સ્વરૂપ

અને

વિકાસની રૂપરેખા

✽

‘માનવી જ વિચારતા અને લખતા માનવીના રસ અને અભ્યાસનો સનાતન વિષય છે. દેશદેશનું ચરિત્ર (biography) સાહિત્ય એની એક સાખિતી છે. કાંઈ વિશિષ્ટ કે થોડીઘણી લોકોત્તર પ્રસિદ્ધ વ્યક્તિના જીવનકાચ અને સિદ્ધિઓથી આકર્ષાયેલા લોકોને એ વ્યક્તિ મનુષ્ય તરીકે કેવી હતી તે વિશે, એટલે કે તેના જન્મ, ઉછેર, ઘડતર, સ્વભાવ, ટેવો, જીવનના મહત્વના પ્રશ્નો પરત્વે તેનું વલણ ઇત્યાદિ ખાખનો વિશે, જાણવાનું કુતૂહલ સ્વાભાવિક રીતે થાય જ છે. આ કુતૂહલને સંતોષવા ખાતર ચરિત્રસાહિત્યનો જન્મ છે. ચરિત્રનાયક અને ચરિત્રનાયિકાનું જીવન અનેકાને પ્રેરણા-દાયી, જીવનયાત્રામાં માર્ગદર્શક અને જીવનકલા શીખવનાર ખની તેમના સંસ્કારઘડતરમાં મહત્વનો ફાળો આપવાનું છે એવી ચરિત્ર-લેખકની શ્રદ્ધા પણ તેને ચરિત્રલેખનમાં પ્રેરતી હોય છે. સમયની રેતીમાં પડેલાં વિશિષ્ટ રીતે જીવી જનાર વ્યક્તિઓના પદચિહ્નો પર વિસ્મૃતિના પવનથી સમયની રેતી ફરી વળી તેને જૂસી કે દાટી દે, તે પહેલા તેને સ્થાયી કે અમર રૂપ આપી દેવાનો આશય પણ ચરિત્રલેખન પાછળ ખરો.’^૧

જીવનચરિત્ર, નવલકથાઓ, રેખાચિત્રો, ટીકાઓ-એ અને ખીન્ત અનેક સાહિત્યપ્રકારો દ્વારા સાહિત્યસ્વામીઓ પોતાની પ્રતિભા દ્વારા અવગત થયેલી માનવતાનું દર્શન કરાવવા જ સાહિત્યની રચના કરતા હોય છે એવું માનનાર શ્રી. કનૈયાલાલ મુનશી લખે છે કે... તેમની આર્પદષ્ટિએ, ચર્મચક્ષુથી અભેદ એવા પડદા ચીરી, માનવ-

જાતિના સનાતન આત્માનું દર્શન કર્યું છે; અને તેમની વાણીએ, અધિકારીને સદાકાલ હૃદયંગમ એવા શબ્દોમાં વર્ણવ્યો છે. આ આર્ષદ્રષ્ટાઓએ કોઈક વાર કલાત્મક સર્જકતાને ગૌણ રાખી, સાહિત્યમાં માનવતાનું સર્વદેશીય નિરૂપણ કરવાના પ્રયાસો કર્યા છે. કોઈક વાર, તેની સિદ્ધિ સરળ થાય એવા સ્પષ્ટ રસ્તાઓ દેખાડ્યા છે, અને એમની પ્રેરણાની સરિતાઓ યુગે યુગે વધારે ને વધારે માનનીય બનતી, પ્રેરણાની રેલમહેલ પ્રસારતી, મહાન મનુજોનાં જીવન ઘડતી, પ્રતાપી રાષ્ટ્રોનાં ભાવિ સર્જતી, વિશ્વવંદ્ય થઈ સમયપટ પર પ્રસરી રહી છે. આવા સ્વામીઓએ કરેલાં આર્ષદર્શનો એ માનવજીવનની અતુલ સમૃદ્ધિ છે. ૨

જીવનચરિત્રકારો કેટલીક વખત માનવતાનો આભાસ જિભે કરે છે, અને ચરિત્રવિષય ઉપર માનવતાનું આરોપણ કરે છે, તે ખીળ કેટલાકે ચરિત્રનાયકના દુશ્મનો હોય છે તે “કાં તો નાયક ન હતો તેવો ચીતરે છે, કે હતો એવો ચીતરી શકતા નથી. ભવિષ્યના વાયકોને જોઈએ છે એક સુવિખ્યાત માણસની નરી માનવતા: ગુણ-અવગુણથી મઢેલી, ડહાપણ અને મૂર્ખાઈમાં જોલાં, ખાતી, આખી, અણીશુદ્ધ, નગ્ન માનવતા. જીવનચરિત્રથી માનવતાનું ખરું દર્શન થાય છે ત્યારે તે અમર સાહિત્ય બને છે. જીવનકથાની અમરતા કે દીર્ઘજીવિતાનો આધાર શેના પર છે તેનો વિચાર કરતાં શ્રી. મુનશી લખે છે કે, ‘... જટલે અંશે માનવી ચોક્કો હોય તેટલે જ અંશે તેની માનવતા આલેખવા યોગ્ય હોય છે. એક જણ પૈસાદારને ચેટે અવતર્યો, લણ્યો, ઘણી પ્રતિષ્ઠા પામ્યો, ઘણી કીર્તિને વર્યો. ઘણા પૈસા કમાયો ને ખચાવ્યા, પરણ્યો ને છોકરાં ઉછેર્યાં, - પણ પછી શું? એક પુરુષ શુદ્ધ ને અરસિક જન્મ્યો, વગર પ્રયત્ન, વગર આત્મમંથન જીવનભર વીતરાગ રહ્યો;—

તેમા શુ' ૨ એક રાજનો પાટવી કુંવર જન્મ્યો ને ચક્રવર્તી થઈ મરી ગયો—પણ તેમા શુ'—કેટલું મેળવ્યું તેની કિંમત નથી, કેમ મેળવ્યું તેટલું જ જોવાનું છે. કેવા વિરોધ સામું એ ઝૂમ્યો, કેવી અડગતાથી એ લડ્યો, કેવી કસોટીએ ચઢ્યો—એ જ તેની માનવતાનું માપ ઠહી આપશે, અને તેની જીવનકથાનું આયુષ્ય નક્કી કરશે.

‘આર્ષદર્શન કરાવતા સાહિત્યસ્વામીઓ સાહિત્યના અનેક પ્રકારોનો આશ્રય લે છે... કેટલાક આદેશ કે સંદેશરૂપે માનવતા આલેખે છે. કેટલાક પ્રાર્થના કે સૂત્રરૂપે. તે પ્રાપ્ત કરવાનો માર્ગ સ્પષ્ટ કરતા હોય તેમ, આલેખે છે. કેટલાકો તત્ત્વજ્ઞાનની વિચારાત્મક પદ્ધતિ લઈ શાસ્ત્રરૂપે તેનું દર્શન કરાવે છે. કેટલીકવાર જુદા જુદા સાહિત્યિકો જુદી જુદી રીતે એક પ્રકારની માનવતાનું દર્શન કરાવે છે. જીવનચરિત્ર આવો એક પ્રકાર છે... આપણે ત્યાં એક પ્રચલિત સિદ્ધાન્ત છે કે મરેલા માણસના આત્મકથનો ને પત્રો ને વિગતો, જે પાછળના મિત્રોએ તેની કલ્પેલી પ્રતિષ્ઠાનો ભંગ કરતાં હોય તેા પ્રગટ ન થવા દેવાં... આ સિદ્ધાન્ત પ્રમાણે આચરનારાઓને ભાવિ પ્રજાના હું ગુનેગાર ગણું છું. એક મહાત્મા મરી ગયો, અને આપણા દેશને કે સાહિત્યને તે ઘડી ગયો. તે જવો હતો તેવો એને ઓળખવો એ આપણા અધિકાર છે. જવો હતો તેવો હતો. સદગુણ અને દુર્ગુણથી ભરેલો. તે લખ્યો તેા તેની નિર્મળતા આપણે નિરખવી છે. તેની સદ્વૃત્તિ અને પાપવૃત્તિના આપણે ભાગિયા છીએ. અને તેની માનવતાના પુરાવા દબાવી નેને ઝોટે રૂપે દર્શાવવાનો કોઈ પણ પ્રતિષ્ઠાપ્રેમીને હક્ક નથી... જ્યારે એ સિદ્ધાન્તો છોડી જીવનચરિત્રો લખાશે ત્યારે જ તેમાં આર્ષદર્શિ આવશે.’^૩

ઉપર્યુક્ત દૃષ્ટિબિંદુથી વિચારીએ તેા જીવનચરિત્ર લખવાનું કાર્ય દુઃસાધ્ય છે તે વિશે કોઈ સંશય રહેતો નથી. કાર્ત્ત્ત્વે તેથી જ

કહું હશે ને કે યથાર્થ કે સત્યપ્રતિષ્ઠ ચરિત્રની રચના કરવી તે સારું જીવન જીવી જવા કરતાં પણ વધુ દુષ્કર વાત છે ! અમેરિકન કવિ વોલ્ટ વિહ્ટમને એક પ્રસંગે પોતાના એક સ્નેહી ટ્રોબેલને કહેલા શબ્દો અહીં સ્મરવા જવા છે. એણે વાતવાતમાં એને કહેલું કે, ‘કદાચ કોઈવાર તમારે મારા વિશે લખવાનો પ્રસંગ આવે તો ખુદવંદ્યાઈપૂર્વક મારી અપાત્રતાઓનું આલેખન કરવાનું ભૂલતા નહીં. આપણા સાહિત્યના ચરિત્રવાદ્યમય પ્રત્યે મને ભારે અણુગમે છે, તે અપ્રમાણિકતાની દુર્ગંધવાળાં હોય છે માટે. આપણા જીવનકથા-લેખકો તો ક્યારેક પોતે પ્રહ્લાથી પણ સવાયા હોય એવી રીતે વર્તે છે. પ્રહ્લાએ સર્જેલા માનવીમાં તેઓ પોતાના તરફથી ઘણાં તત્ત્વો ઉમેરતા હોવાની ધૃષ્ટતા આચરે છે, પરિણામે માનવી જેવો હતો તેવો રહેવા પામતો નથી, એ જીવનચરિત્ર એમ અદ્ભુત બની જાય છે, યથાર્થ બનતું નથી !’

[૨]

જીવનચરિત્ર એક એવો સાહિત્યપ્રકાર છે જે એકી વખતે ઇતિહાસ કે વિજ્ઞાન અને કલાનાં તત્ત્વોનું સામંજસ્ય સાધી જ્ઞાનનિષ્ઠ વાદ્યમય (Literature of Knowledge) અને કલાનિષ્ઠ વાદ્યમય (Literature of Power) ના આસ્વાદની અનુકૂળતા સ્થાપી આપે છે. એનસાઈક્લોપીડિયા બ્રિટાનિકામાં તેથી જ ‘Biography is a branch of literature, that is to say, it is an art, not a science. The biographies that succeed are those that people are always ready to read for the kind of pleasure given by literary art. The biographies that fail are those that do not give that pleasure. એમ ભારપૂર્વક નિર્દેશવામાં આવ્યું છે. અમુક ચોક્કસ સ્થળકાળમાં જીવી ગયેલી ચોક્કસ વ્યક્તિઓના જીવનનું,

ઇતિહાસનિષ્ઠ લીલાનિરૂપણ કરતો આ વાઙ્મયપ્રકાર પ્રાચીનકાળથી ભારતીય સાહિત્યમાં અને પાશ્ચાત્ય સાહિત્યમાં પ્રચલિત છે. ‘ચરિત્ર’, ‘ચરિત’, ‘જીવનચરિત્ર’, ‘જીવનકથા’, ‘જીવની’ (હિન્દીમાં) વગેરે શબ્દો દ્વારા એને આપણે ઓળખાવીએ છીએ. એને માટેનો અંગ્રેજી શબ્દ biography એ પાશ્ચાત્ય સાહિત્યમાં સૌ પ્રથમ પ્રયોજવાનું માન જહોન ફાયડનને ફાળે જાય છે. એની પાસેથી એ શબ્દ ૧૬૮૩માં આપણને મળે છે. ચરિત્રની એની સમજ પ્રગટ કરતાં એણે નીચેના શબ્દો વાપર્યા છે.

‘ Biography is the history of particular men’s lives.Biography differs from history.....The pageantry of life is taken away. You see the poor reasonable animal as naked as even nature made him; you are acquainted with his passions and his follies, and find the demigod a man.’ જીવનચરિત્ર એ વ્યક્તિઓની નહીં પણ વ્યક્તિની કથા છે જે ઇતિહાસથી કેટલેક અંશે જુદી પડે છે અને ચરિત્રવિષય એ વિશિષ્ટ (particular) હોય છે એ વાત ફાયડન આ દૂંકી છતાં ઉપયોગી વ્યાખ્યા દ્વારા સમજાવે છે. Sir Edmund Gosse ‘ચરિત્ર એ જીવનની સાહસસભરતાની વચ્ચે ઝંખમેલા આત્માનું પ્રામાણિક વાઙ્મય ચિત્ર’ હોય તો જ એને ‘true biography’ ગણે છે.* આ વ્યાખ્યામાં આત્માની છબીની રેખાઓ અને રંગ ઉપસાવવાનો નિર્દેશ છે. એ છબી એની પૂરેપૂરી લાક્ષણિકતાઓ સાથે પ્રગટવી બેઠીએ એવી પણ અપેક્ષા રાખી છે. ‘English Biography’ ના લેખક W. H. Dunn ચરિત્રને ઓળખાવતાં લખે છે કે, ‘A true biography is the narrative from birth to death of one man’s

* Biography is “the faithful portrait of a soul in its adventures through life” — Edmund Gosse.

life in its outward manifestations and inward workings." કેન આ વ્યાખ્યામાં માનવના બાહ્યચરણ અને તેના પ્રાકૃતિક વૃત્તિવ્યાપારોનું તેના જન્મથી મૃત્યુ પર્યંતનું વૃત્તાન્ત ચરિત્રમાં આવવું જોઈએ એવી અપેક્ષા રાખે છે. જન્મથી મૃત્યુ પર્યંતની માહિતી આપવાની હોય ત્યારે સ્વાભાવિક રીતે જ ચરિત્રનાયકના વ્યક્તિત્વ-ઘડતરમાં ઉપયોગી ખનનારાં ખજોની યથાર્થ સમજ માટે એના જમાનાનું ચિત્ર આલેખ્યા સિવાય ચાલે નહીં. એટલે આન્દ્રે મોર્વા કહે છે કે, "In Biography we recognise that a man is not solid mass of virtues or of vices, that we are not concerned with passing a moral judgment upon him and further, that he does not remain the same man from early manhood to old age."† W. H. Dunn ની વ્યાખ્યામાં ચરિત્રનાયકના વ્યક્તિત્વની આંતરિક વૃત્તિઓના નિરૂપણ પર ભાર મૂકવામાં આવ્યો છે તેવું નિરૂપણ ચરિત્રલેખકમાં રહેલો કલાકાર જ કરી શકે એનામાં રહેલો વિદ્વાન નહીં. 'The search for historical truth is the work of the scholar; the search for the expression of a personality is rather the work of an artist.' ∟ આન્દ્રે મોર્વા 'વ્યક્તિત્વ'ને ઇન્દ્રધનુ જેવું દુર્જેય (rainbow-like intangibility) ગણે છે એટલે એ કાર્ય કેટલું વિકટ છે તે સમજશે. એણે આ પ્રકારને વ્યાખ્યામાં ખાંધતાં લખ્યું છે કે, "Biography is the story of the evolution of a human soul." ∆ અહીં એ 'story' 'evolution' અને 'human soul' પર ભાર મૂકે છે તે સૂચક અને સાલિત્રાય છે.

† Aspects of Biography : P. 27

∟ Aspects of Biography : P. 32

∆ " " " : P. 98

‘ માનવ આત્માની ઉત્ક્રાન્તિનું કથાતત્ત્વસભર વૃત્તાન્ત ’ એટલે મોર્ગને મન સાચું ચરિત્ર. સર સીડની હી ના મને ‘ the aim of biography is the truthful transmission of personality ’ છે. તેમાથી પણ એ જ ધ્વનિ નિષ્પન્ન થતો દેખાશે. શ્રી કે. આર. શ્રીનિવાસ આયંગરે ચરિત્રને વ્યક્તિના પરસંવેદન-પરાયણ પ્રતિભાવો અને આત્મસંવેદનપરાયણ સંપ્રાપ્તિઓનું ઇતિવૃત્ત ગણાવતા લખ્યું છે કે, ‘ A biography may be defined as the story of an individual’s life in its objective reactions as well as its subjective realisations ’ પ્રસ્તુત વ્યાખ્યામાથી ચરિત્રકારે ભરવાની જાડખનો પૂરેપૂરો ખ્યાલ મળી જાય છે. ચરિત્રવ્યક્તિ જે પરિસ્થિતિમાં જીવી ગઈ હોય તેનો યથાર્થ પરિચય, એના વ્યક્તિક અનુભવોનું જગત્, એના વ્યક્તિત્વને આધાર આપનાર ઘટનાઓ અને વ્યક્તિઓ ઇત્યાદિ નિરૂપણની અપેક્ષા અહીં રાખવામા આવી છે. નિરૂપકે અહીં સમીક્ષક પણ બનવું પડે એવી માગણી છે. ઓક્સફર્ડ અંગ્રેજી શબ્દકોશ ઉપયુક્ત વ્યાખ્યાઓમા ખૂટતા એક અંશને ઉમેરીને વ્યાખ્યા આપે છે : Biography is, ‘ the history of the lives of individual men as a branch of literature. ’ ‘ સાહિત્યના એક પ્રકાર તરીકે વ્યક્તિના જીવનનો ઇતિહાસ ’ તે જીવનચરિત્ર. અહીં ‘ ઇતિહાસ ’, ‘ વ્યક્તિ ’ જેવા મુદ્દાઓ ઉપરના ભાર સાથે ઉચિત ભાર ‘ સાહિત્ય ’ ઉપર પણ મૂકવામા આવ્યો છે અને તે ઘણા મહત્ત્વનો છે. એ દ્વારા કલાત્મકતા, રસલક્ષિતા અને આનંદપર્યવસાયિત્વના ગુણોની અપેક્ષા રખાઈ છે. જીવનચરિત્રમાં નરો પરિશ્રમ હોય, કેવળ કોરી વિદ્વતા હોય અને સીલસીલો જળવીને માત્ર શુષ્ક ઇતિહાસ આપવામાં આવ્યો હોય તો તો એ લલિતેતર કૃતિ બનીને અટકી જાય, પણ એનું એ લાંછન ટાળવા, એને એ અલિશાપમાથી ઉગારવા એના વૃતાન્તદેહને રૂપાળો, મનોરમ

અને પ્રસાદપૂર્ણ બનાવવો બેઈએ, એને સર્જનાત્મકતાનો પુટ. આપીને ‘કાઈ કલાકારે એ વિગતો ને સત્યો પસંદ કર્યાં છે, એને મહારીને સંસ્કાર્યાં છે, અને તેની કલાભરી અંકોડાખરૂં રજૂઆત કરવાના હેતુથી કંડારણી કરી છે એવી વાંચનારને પ્રથમ દૃષ્ટિએ જ પ્રતીતિ થવી બેઈએ. સર્જનાત્મક લલિત વાક્યમયનો હરકોઈ પ્રકાર જે ભાષાપ્રભુત્વ, અલંકારસામગ્રી, કલ્પના, ભૂમિ, ચિંતન વગેરે તત્ત્વો માગે છે તે બધાં તત્ત્વો સમપ્રમાણતાથી, સુરેખતાથી ફૂલગૂંથણી જેવાં બની જીવનકથાના આ પ્રકારમાં ધબકતાં થવાં બેઈએ.’ ‘Call No Man Happy’ ના લેખકે લખ્યું છે કે, ‘A biographer has no right to invent either a fact or a speech, but that he might and should arrange his authentic materials in the manner of a novel and give his reader the feeling of a hero’s progressive discovery of the world which is the essence of romance.’ આ બધી વ્યાખ્યાઓ દ્વારા ચર્ચવામાં આવેલી ચરિત્ર-પ્રકારની વિશિષ્ટતાઓના તારણરૂપે આપણે કહી શકીએ કે,

‘જીવનચરિત્ર એટલે વ્યક્તિના જીવન અને વ્યક્તિત્વનું તેનાં આદ્યાન્તર વિકાસ અને સિદ્ધિ-અસિદ્ધિ સાથે તેના જ યુગની પશ્ચાદ્ભૂમિકા ઉપર સાહિત્ય બની શકે એવી શૈલી વડે કરાયેલું કલાયુક્ત જીવંત ચિત્રણ.’ *

[૩]

પરાક્રમ કરવાનો ઉત્સાહ અને શક્તિ, કીર્તિ પર મરી ફીટવાની મહેરબા, સદાય પ્રજ્વલતી મહત્ત્વાકાંક્ષા, વિધિના ફરમાનને તિરસ્કારતી હિંમત, કર્તવ્યપરાયણ ગંભીર, મૃત્યુની વિડંબના, વિજયની લિપ્સા અને તેનો ગર્વ, વૃત્તિઓના સ્વચ્છનિર્ણૂત

વિકાસમાં જ આત્મસિદ્ધિ શોધતું સંતત્વ, સ્વચ્છંદથી થતા શક્તિચ્છેદને પિછાણનારી માનવતા, શૌર્ય અને તત્પરિણામી કૌર્યને પરિણામે સર્વશક્તી વિનાશ વેરતી નૃશંસતા, નિર્મલ અને નિઃસીમ પ્રકાશકિરણો પાથનારી વિશુદ્ધ સર્જકતા, તપ અને એકાગ્રતાથી સંચિત થયેલી અધ્યાત્મસજ્જતા-એમ અનેક ગુણાવગુણોથી સમ્પન્ન એવા માનવ્યને એની શ્વેતશ્યામ રેખાઓમાં પકડવાનો અને ઓળખાવવાનો પ્રયત્ન કરનાર ચરિત્રસાહિત્યની સેવા અને ઉપ-યોગિતા જિંદગી મૂલ્ય ધરાવે છે. ચરિત્રનાયકોની પસંદગી જ મહદંશે એવા પ્રકારની કરવામાં આવે છે કે એમનાં જીવન-વૃત્તાન્તો વાંચીને અનુકરણશીલ વાચક પોતાના જીવનની સાર્થતા, અને રમણીયતાના ટકા વધારી શકે. એચ. ડબ્લ્યુ. લોન્ગફોર્ડે એ પોતાના 'Psalm of Life' માં લખેલી નીચેની પંક્તિઓનો ધ્વનિ પણ એવો જ છે :

“ Lives of great men all remind us
we can make our lives sublime
And departing leave behind us
Foot-prints on the sands of time.”

ચરિત્રવાહ્યમય પ્રબલ આગળ આદર્શ અને ઉન્નત વ્યક્તિત્વોનાં ચિત્રો રજૂ કરીને નીતિમત્તામાં વધારો કરે છે. આન્દ્રે મોર્વાએ પણ એ વાતનું સમર્થન કરતા લખ્યું છે કે, ‘ચરિત્ર એ એવો સાહિત્ય પ્રકાર છે જે બીજા કોઈપણ સાહિત્ય પ્રકાર કરતાં નીતિ સાથે સૌથી વિશેષ નિકટનો સંબંધ ધરાવે છે.’*

* Biography is a type of literature which is more than any other touches close on man.
Maurois, 'Aspects of Biography.' P. 121.

ચરિત્રવાહ્યમય આમ નીતિતત્ત્વ સાથે ગાઢ નાતો ધરાવતું વાહ્યમય છે એમ કહેવાનો અર્થ હરગિજ એવો નથી કે એમાં નીતિબોધ પ્રત્યક્ષપણે કરવામાં આવે છે. પ્રત્યક્ષ ઉપદેશ કોઈપણ સર્જક સાહિત્યપ્રકાર ઉપર વિપરીત અસર કરે છે, એનો ખ્યાલ ચરિત્રલેખકે જૂળ બાથત રહીને સતત રાખવાનો છે.

[૪]

મનુષ્યની સ્વભાવગત વિશિષ્ટતાઓમાંની એક એવી પણ છે કે જે એને વીરપૂજા તરફ વાળે છે. એનામાં રહેલી આ વૃત્તિ જમાને જમાને સિન્ન સિન્ન રીતે, સિન્ન સિન્ન માધ્યમોનો આશ્રય લઈને આવિષ્કૃત થતી આપણે બોઈએ છીએ. ‘જીવનચરિત્ર’નો સાહિત્યપ્રકાર પણ આ જ વૃત્તિના પ્રક્ટીકરણની માનવીમાં રહેલી પ્રબળ ઇચ્છાએ જ શોધી કાઢેલો એક પ્રકાર છે. યુદ્ધવીરોની પ્રશાસ્તિઓના પવાડા રચતા ભાટચારણો, વીરકથાઓની અદ્ભુત સૃષ્ટિનું શોમાંચક વિશ્વ ખડું કરતા ગઢવીઓ, ધીર-વીર નાયકોની પરાક્રમ-ગાથાઓમાં કાંડો અને અધ્યાયો ભરતાં આપણાં મહાકાવ્યો, મધ્યકાલીન ગુજરાતી સાહિત્યની ‘રણમહા છંદ’ અને ‘કાન્હડદે પ્રખંધ’ જેવી કૃતિઓ—એ માનવીમાં રહેલી વીરપૂજાના મૂર્તિ-આવિષ્કારો છે.

વીરપૂજાની આ વૃત્તિ ઉપરાંત માનવીમાં રહેલી જિજ્ઞાસાએ પણ આવાં ચરિત્રો લખવા એને પ્રેર્યો છે. માનવી એ વિશ્વસ્રષ્ટાનું અદ્ભુત સર્જન છે. એનામાં પડેલી અગાધ શક્તિઓની અગમ્યતા એ એના પોતાના જ આશ્ચર્યનો વિષય બને છે અને એનામાંના કોઈ એકની, ખીબા અનેક ‘સામાન્યો’ની વચ્ચે નિપજા આવેલી, ‘અસામાન્યતા’ને સમજવાનો એનો પ્રયત્ન પ્રબળ બનતાં એ એનું ચરિત્ર લખવા પ્રેરાય છે. એવો ચરિત્રનાયક ચરિત્રલેખકને અને અન્ય વાચકોને જીવન જીવવામાં માર્ગદર્શક થાય છે અને એનાં મન અને હૃદય શ્રદ્ધોત્સાહથી ભરી દે છે.

ચરિત્રો લખવા માટે એક 'ખીજી' વૃત્તિ પણ આપણે ખૂબ પ્રયત્નતાપૂર્વક કામ કરી ગયેલી બેઠકે છીએ અને તે છે આત્મજનો માટેનો ચરિત્રલેખકોનો સ્નેહ અથવા આદરભાવ. આ પ્રકારના 'ચરિત્રો' પશ્ચિમના દેશોમાં અને આપણે ત્યાં ઘણાં લખાયાં છે. આપણા ગુજરાતી ચરિત્રસાહિત્યની વાત કરીએ તો નીચેનાં ચરિત્રોને ઉદાહરણો તરીકે ઘટાવી શકીએ : મહાપતરામ નીલકંઠનું 'પાર્વતી-કુંવર આખ્યાન' (૧૮૮૧), કૃષ્ણરાવ ભોળાનાથ દિવેટિયાનું 'ભોળાનાથ સારાભાઈનું જીવનચરિત્ર', (૧૮૮૯), પોપટલાલ પ્રભુરામ વૈદ્યે લખેલું તેમનાં પત્નીનું ચરિત્ર 'જયાકુંવર' (૧૮૯૬), ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠીનું 'લીલાવતી જીવનકલા' (૧૯૦૫), કાન્તિલાલ છ. પંડ્યાનું 'શ્રીયુત ગોવર્ધનરામ' (૧૯૧૦), વિનાયક નંદશંકર મહેતાનું 'નંદશંકર જીવનચિત્ર' (૧૯૧૬), કવિશ્રી ન્હાનાલાલનું 'કવીશ્વર દલપતરામ' (૧૯૩૩-૪૧) આવા ચરિત્રોમાં તર્પણની વૃત્તિ, કુળગૌરવની કે સ્નેહાદરની વૃત્તિ પ્રેરક બની હોય છે.*

* આ પ્રકારના ચરિત્રપુસ્તકોને હેરોલ્ડ નિકલસન impure ચરિત્રો કહે છે, કારણ કે આવાં ચરિત્રો માન, આદર, ભક્તિ, મૈત્રી, સ્નેહ કે એવી કોઈ વૃત્તિઓથી પ્રેરિત થતા હોવાને લીધે એમાં ગુણોનું અત્યુક્ત નિરૂપણ અને મર્યાદાઓનું ન્યૂનોક્ત નિરૂપણ થવાનો સંભવ ખૂબો છે. તેમાં નાયક કેવો હતો તેમ બતાવવા કરતાં નાયકનું આદર્શ ચિત્ર જ આલેખવા તરફનો ઝોક હોય છે. વળી લેખક આવા મોટા ભાગના ચરિત્રોમાં બને છે તેમ, પોતાની કેટલીક વાસનાઓના મોક્ષ માટે ચરિત્રનિરૂપણને નિમિત્ત બનાવી એમાં બિનજરૂરી આત્મ-લક્ષિતા લાવી દેતા હોવાનું પણ બને છે. તેથી આ વૃત્તિનો સામે ચેતવણીના સૂર કાઢતાં હેરોલ્ડ નિકલસને લખ્યું છે કે... ..

The suppression or evasion of absolute truth is in fact the common error of biographers, who seek to palliate their deficiency by an appeal to irrelevant considerations such as "loyalty", "reverence", and "

માનવ્યનું વિશાળ વૃક્ષ અનેક શાખા-અશાખાઓથી ભવ્ય અને પદ્મવ-પુષ્પોના ભારથી મંડિત છે. એનાં નાનાં મોટાં ફળોમાંથી અમુક જ ચરિત્રનો વિષય બની શકે એવો હુકમ કરમાવી શકાય નહીં. કાકાસાહેબ કાલેલકરે બળલભાઈ મહેતાએ લખેલા ‘મહારાજ થયા પહેલાં’ નામના પુસ્તકની પ્રસ્તાવનામાં લખ્યું છે કે, ‘જીવન-કથા તો અસામાન્ય લોકોત્તર માણસની જ લખાય એમ સામાન્યપણે મનાતું. જ્યાં સુધી વીરપૂજની લાવના અને અદ્ભુત રસનો સ્વાદ લોકોમાં પ્રધાનતા ભોગવતાં રહ્યાં છે ત્યાં સુધી ઉપલી માન્યતા કાયમ રહી. ત્યાર પછી લોકોમાં અદ્ભુત રસને ઠેકાણે જીવનરસ જાગ્યો અને વીરપૂજને ઠેકાણે માનવતા પૂજવા લાગી, ત્યારે સામાન્ય માણસના જીવનમાં પણ લેખકોને અને વાચકોને રસ પેદા થવા લાગ્યો. અસામાન્ય વ્યક્તિઓ વિશેની ભક્તિ અને એમના પ્રસંગો વિશેનું કુતૂહલ તો કાંઈ કાળે ઓછાં થવાનાં નથી જ. એટલે હવે બન્ને જાતની જીવનકથાઓ આપણને મળવા લાગી છે.’^૧

Obviously all malice or all unnecessary infliction of pain must be avoided by the biographer. But should he feel he can draw no truthful picture of his victim without wounding the feelings of survivors of the morals of his age, then assuredly he should not sully his conscience by the suggestion of untruth but rather abandon his project, and wait till the passage of time shall render his disclosures less scandalous or painful.” (Development of English Biography : P. 11).

^૧આન્દ્રે મોર્વા એના Aspects of Biographyમાં લખે છે તે પણ આ સંદર્ભમાં સ્મરવા જેવું છે :

Sir sidney Lee writes on this question of choice the subject of a biography ‘should be of a certain

[૫]

Encyclopaedia Britannica માં, 'Biography is that form of history which is applied, not to races or masses of men, but to an individual.' એવી જીવન-ચરિત્રવિષયક સમજૂતી આપવામાં આવી છે અને ઇતિહાસ અને જીવનચરિત્ર વચ્ચે ભેદ પાડવાની પ્રભુલિઠાને આધુનિક ગણાવી છે. પશ્ચિમના સાહિત્યમાં પણ એ સમજ ઘણા સેકાઓ પછી વિકસી છે. જીવનચરિત્રનું સ્વરૂપ એવા પ્રકારનું છે કે એને ઠણા કરતાં પણ ઇતિહાસ સાથે પહેલો સંબંધ છે. ઇતિહાસમાં અનેક વ્યક્તિઓ એમના જયપરાજયો, એમનાં રાજ્યો, એમના વંશો, સંસ્કૃતિલક્ષી મુદ્દાઓ ઇ. અનેક હકીકતો નિરૂપવાની હોય છે જ્યારે એક તરફ જન્મ અને બીજી તરફ મૃત્યુનાં બે અંતિમો વચ્ચે સમાઈ જતી એક વ્યક્તિની પરિચયકથામાં વીગતો અને વ્યાપ મર્યાદિત હોય છે તેટલો ફેર છે.^x જીવનકથામાં અને ઇતિહાસમાં નામો અને સાક્ષીની

magnitude': 'One might argue that the life of every human being is interesting and that, if a biographer were capable of analysing all the thoughts which passed through the mind of an obscure beggar, such an analysis might have greater richness and beauty than a life of Caesar.' (P. 46)

× 'The biographer takes an individual man as central figure and makes the events of the period begin and end, with him; they must all revolve round him. Biography is to history as the Ptolemaic system, which makes the stars revolve round the sun, is to the system of Galileo, which considers the planet only in its relation to the universe.'

André Maurois - Aspects of Biography: P. 93. 94.

ચોક્કસાઈ પૂરેપૂરી જાળવવી પડે છે. અને જનેલા જનાવોની આનુ-
પૂર્વોમાં સામયિક ક્રમિકતા સાચવવી પડે છે. સ્થળ અને કાળનાં
બંધનોને વફાદાર રહેવાની બંને પૂરેપૂરી આવશ્યકતા છે, બંનેનું
નિરૂપણ સત્યપ્રતિષ્ઠ હોય એ પણ એટલું જ જરૂરનું છે.

“ ઇતિહાસકાર જમ શિલાલેખો, દસ્તાવેજો, તામ્રપત્રો, સિક્કા,
જૂના ઇતિહાસગ્રંથો ને ગ્રંથો, જૂની સાહિત્યકૃતિઓ, અભ્યાસ-
વિષય કાળના સમકાલીનો પાસેથી મળતા ઉલ્લેખો આદિ સામગ્રી
અંતર્પૂર્વક પ્રાપ્ત કરી, તેનું પૃથક્કરણ કરી, તેમાંથી જમાના જમાનાની
ઇતિહાસની ઇમારત ચણે છે અને જનેલા જનાવોનાં કારણો તેમાંથી
શોધે, તપાસે ને તારવે છે. તેમ ચરિત્રકારે પણ ચરિત્રનાયક જે
વિદ્યમાન હોય તે તેની, અને વિદેહ હોય તે તેના નિકટના
સંપર્કમાં આવેલાંઓની મુલાકાતો લઈ, તેનાં પત્રો, લખાણો ને
પ્રવૃત્તિનોંધો કે ભાષણો વાંચી જઈ, તેનાં જીવન ને સિદ્ધિઓ પર
પાર્શ્વપ્રકાશ ફેંકી શકે તેવી સમકાલીનોનાં લખાણમાંથી મળતી માહિતી
મેળવી, તેની પ્રકૃતિ કે સેવાકાર્યનો જે કંઈ ઇતિહાસ પ્રાપ્ત હોય
તે જોઈ જઈ, ચરિત્રનાયકના જીવનચરિત્ર માટે ઉપાદાનરૂપ
સામગ્રી પ્રથમ તો એકઠી કરવાની હોય છે. જમ ઇતિહાસમાં
તેમ જીવનચરિત્રમાં કશું જ અનાધાર લખાય નહિ, કારણ
એ સત્ય હકીકતની જ વાત કરવા બેઠું છે. અને એમ છે
એટલે જને તેટલી વિગતો, પોતે જે કંઈ કહે તેના આધાર
કે સમર્થન માટે એકઠી કરવી એ ચરિત્રકારનું કામ છે. આમ
વિગતસજ્જ બન્યા પછી ચરિત્રનાયકનો ક્રમબદ્ધ સુરેખ જીવન-
ઇતિહાસ એમાંથી નિરૂપાતો રહે એ રીતે બધી વિગતોની
‘ગોઠવણીનું’ કામ, અને પછી ચરિત્રનાયકના જીવન, વ્યક્તિત્વ તથા
જીવનકાર્યને તેમાંથી ઉપસાવવાનું અને તેના આશયો, માનસ તથા
સિદ્ધિ-અસિદ્ધિઓને સમજાવવા-સમીક્ષવાનું કામ, એને કરવાનું
રહે છે. ‘સંપાદિત સામગ્રીમાંથી’ કંઈ પોતાના કામની ને કંઈ

નહિ, એનું કયા શું સ્થાન, એ બધાનો ચરિત્રકારની વિવેકબુદ્ધિ પર આધાર રહે છે. એવી વિવેકબુદ્ધિ વિના ઇતિહાસકાર કે ચરિત્રલેખકનું કામ આગળ ચાલે કે શેલે જ નહિ.^૧ ચરિત્રવાદ્મયને સાહિત્યિકતાનો કે સર્જનાત્મકતાનો સ્પર્શ કે પ્રુટ આપવો હોય તો ઇતિહાસલેખકના જેવી હકીકતનિરૂપકની શુષ્ક સત્યોપાસના ન ચાલે એણે એમા પોતાની તદ્દાત્મતાજન્ય આર્દ્રતા અને સર્જક તરીકેની બધી સજ્જતાનો વિનિયોગ કરી સત્યોપાસના કરવાની હોય છે.

ખીજ એક વાત ચરિત્રનિરૂપકે ધ્યાનમા રાખવાની તે એ કે તેણે ચરિત્રને ઇતિહાસ જ માત્ર બનાવી દેવાનો નથી. " The biographer must not try to play the historian too long, their objectives are different. Biography is the story of the evolution of a human soul, history should be for him what it is for the portrait-painter, the background against which he sets his model. " Aspects of Biography-P. 98

૧. અનુત્તરાય રાવળ : ગ ધાક્ષત, પૃ. ૫, ૬.

સપાદિત કરેલી સામગ્રીની વીગતોનો વિન્યાસ, કલાપૂર્વકનો વિન્યાસ એ ઇતિહાસ અને ચરિત્ર બંને માટે અગત્યનો છે. આન્દ્રે મોર્વા દહે છે. "... It is obvious that History is not a science, it is obvious that History is not an accumulation of facts, but relation of them.. Facts related to the past, if they are collected without art, are compilations, and compilations, no doubt, મ મં ૪, useful, but they are no more History than butter ~~and~~ salt and herbs are an omelette." Aspects of Biography : P. 99.

આમ ચરિત્રલેખકે, ચિત્રકાર જેમ પોતાના ચિત્રને ઉપસાવવા માટે ઉચિત પશ્ચાત્સૂમિકા રચે છે તેમ ઇતિહાસને પોતાના કાર્ય માટેની પાર્શ્વસૂમિકારૂપ ગણી ચરિત્રનાયકની ખાલાલ્પ્યંતર ઉત્ક્રાન્તિ-કથા આલેખવી બેઠે છે.

[૬]

જીવનચરિત્ર એ વિજ્ઞાન છે કે કલા, ઇતિહાસ છે કે લલિત વાદ્યમય, જીવનચરિત્ર 'New or Modern' કે 'Ancient' છે એવા પ્રકારની ચર્ચા અસ્થાને છે. એના લેખકના સામર્થ્યને પડકારનારું આ સાહિત્યસ્વરૂપ એની પાસે વૈજ્ઞાનિકની, પૂર્વગ્રહરહિત અને જરૂરી તત્વોનો સ્વીકાર કરી, પ્રયોગો દ્વારા અનુમાનો તારવી અને સિદ્ધાન્તો સ્થાપનારી, યુદ્ધિની પણ અપેક્ષા રાખે છે તે ખીજી તરફ ઉપર ખંડ-૫ માં બેયું તેમ ઇતિહાસનિરૂપકની અને એની કાર્યપદ્ધતિમાં પણ તફાવત નથી; વળી કલા તે એ છે જ કારણ એનો ઉદ્દેશ આનંદ આપવાનો છે અને એની સફળતા-નિર્ણયતાનો આધાર પણ એના આનંદપર્યવસાયિત્વની ન્યૂનાધિકતા પર અવલંબે છે.

નવલરામે 'નવલગ્રંથાવલિ' માં લખ્યું છે કે, 'ચરિત્રનિરૂપકમાં શોધ, સત્ય, વિવેક અને વર્ણનશક્તિ એ ચાર ગુણ અવશ્ય હોવા બેઠે છે.....ખોળ કરી સંપૂર્ણ હકીકત મેળવ્યા પછી તેનો આકાર ઘડતી વખતે ખીજા ગુણોનો વિશેષ કરીને ખપ પડે છે, પણ પહેલી ખાખતમાં જે ઠસર રહી ગઈ હોય છે તેનો ખદલો પાછલા ગુણોથી વાળી શકાતો નથી.' નવલરામના આ કથનમાં શોધ એટલે કે ચરિત્રોપયોગી સામગ્રીની પરિશ્રમપૂર્વક કરેલી પ્રાપ્તિને ખડું ઉચિત રીતે પ્રથમ સ્થાન મળ્યું છે. આ કાચો મસાલો એ ચરિત્રદેહનાં અસ્થિ છે અને એનાથી જ આખું શરીર ટકાર રહે છે. જીવન-ચરિત્રકારમાં સંશોધકમાં હોવી જોઈ તેવી અથાગ શ્રમ લેવાની વૃત્તિ અને તૈયારી હોવી એ પહેલી આવશ્યકતા છે. ચરિત્રવિષય બે

વિધમાન હોય તો તેની મુલાકાતો થોજી, એની પાસેથી સામગ્રી એકઠી કરી, એ સામગ્રીને પોતાની વિવેકલક્ષ્મીમાં તથાવી પરિશોધવી જોઈએ, વળી વિધમાન હોય કે વિદેહ હોય પણ ચરિત્રનાયકના સમકાલીનો, અતેવસીઓ, મિત્રો, પ્રશંસકો, સગાવહાલાં, ચરિત્ર-નાયકના દુશ્મનો વગેરેનો સંપર્ક સાધી યથાશક્ય તમામ વીગતોથી પૂર્વતૈયારી કરવી જોઈએ. જીવન્ત વ્યક્તિઓ પાસેથી સામગ્રી એકઠી કરવાનું પૂરું થતા જ ચરિત્રનાયક વિશેની અન્યત્ર ઉપલબ્ધ એવી એટલે કે સામયિકોમાં, દસ્તાવેજોમાં, એમણે લખેલા પત્રોમાં, રોજનીશીમાં, સર્જિત સાહિત્યમાં, આપેલા વ્યાખ્યાનો ઇત્યાદિ મળતી સામગ્રીમાંથી ઊપસતા ચરિત્રનાયકની ઓળખ મેળવવી જોઈએ. ચરિત્રનાયકના જીવનના નાનામાં નાના પ્રસંગોનું અને ઝીણામાં ઝીણી ખાસિયતોનું ખયાન આપવામાં અને એનાં પ્રકૃતિગત વૈચિત્ર્યોનો પરિચય આપવામાં એ વીગતો ખૂબ અગત્યની પુરવાર થાય છે. ચરિત્રનાયકે ઉચ્ચારેલા શબ્દો, ઠરેલા વાર્તાલાપો, એમના મૃત્યુ બાદ લખાયેલી મૃત્યુનોંધો, વગેરેમાંથી એમનાં રુચિ, રસ, માન્યતાઓ, અભિગ્રહો, પૂર્વગ્રહો, ગમાઅણુગમા, વૃત્તિ-વલણો ઇત્યાદિ સમજ હાથમાં આવે છે. બોઝવેલે બેન્સનના ચરિત્રને અપૂર્વ ખનાવ્યું છે તેનું કારણ બોઝવેલની ઉપર્યુક્ત દિશાઓમાં, અથાગ જહેમત ઉઠાવી, કાર્ય કરવાની તત્પરતા જ છે. કલાવી કે કાન્ત જેવા અંતર્મુખ અને ચિન્તનનિમગ્ન વ્યક્તિત્વોના ચરિત્રો આલેખવામાં એમનું પત્રસાહિત્ય કે એમણે રાખેલી વાસરિકાઓ ખૂબ ઉપયોગી થઈ પડે એ સ્વાભાવિક છે. ગોવર્ધનરામ જેવા મનીષીના આન્તર-જીવનનો ચિતાર એમની Scrap book ના ચારેક સાજોમાંથી ઉત્તમ રીતે પામી શકાય.

આ પ્રવૃત્તિ ચરિત્રલેખકનાં શ્રમ અને સમયનો ઘણો મોટો ભાગ હોઈશ્યા કરી બીજા તેવી છે. આપણે સૌ પહેલો ચરિત્રલેખક નર્મદ એણે લખેલા ઠવિચરિત્રો માટે કેટકેટલું રજૂઆત હશે અને ઠવિએ

વિશેના કેટલીક સામગ્રી એણે કઈ રીતે ભેગી કરી હશે તેના ખ્યાલ તેના નીચેના એક પરિચ્છેદ ઉપરથી આવશે.

“હું” સન ૧૮૫૯-સંવત ૧૯૧૫ના ચૈતરમાં વઢોદરે ગયો હતો. ત્યારે ત્યાં ફરવા નિકળ્યો હતો, ને તે વળી રસ્તે એમ પુછતો પુછતો કે ઓખાહરણ બનાવનાર પ્રેમાનંદ ભટ્ટના વંશમાં કોઈ છે ? ઘણું અથડાયા પછી એક ખુઠો બ્રાહ્મણ, જે લાકડીને ટેકે ચાલતો હતો તેને પુછ્યું તો તેણે સામું પુછ્યું કે “ચોવીસો !” મેં કહ્યું : “હા.” પછી તેણે એક જણનું નામ લીધું, તેની પાસે હું ગયો. તે પ્રેમાનંદના ભાણેજનો કોઈ વંશજ હતો. તેણે પછી મનસુખરામનું નામ લીધું ને પછી હું ખીજી સવારે તેના ઘરની બાજુ કહાડી તેને ઘેર ગયો. ઘરમાંથી તેણે પૂછ્યું કે “કોણ છો ?” મેં ખુબ પાડીને કહ્યું કે “કોઈ પરદેશી મળવાને ઇચ્છે છે.” પછી તેણે બારણું ઉઘાડીને મહારો સત્કાર કરી, બે ઘડી બેસી સઘળી વાત કરી. એ મનસુખરામ પ્રેમાનંદ થકી સાતમો છે.”

‘Life and Letters of Gray’ નો લેખક મેસન, ‘Life of Dr. Samuel Johnson’ નો લેખક બોઝવેલ, ‘Nelson’ અને ‘John Wesley’ નો લેખક સધી, ‘Life of Walter Scott’ નો લેખક લોકહાર્ટ, ‘Eminent Victorians’ નો લેખક લિટન સ્ટ્રેચી, ‘Ariel’ નો લેખક આન્દ્રે મોર્વા, ‘નંદશંકર જીવનચિત્ર’ના લેખક વિનાયક નંદશંકર મહેતા, ‘કવીશ્વર દલપતરામ’ ના રચયિતા કવિશ્રી ન્હાનાલાલ-એ સૌ પોતપોતાનાં ચરિત્રપુસ્તકોને ઉત્કૃષ્ટ બનાવી શક્યા છે તે તેમનામાં રહેલી અથાગ પરિશ્રમ-શીલતાને લીધે જ, તેથી એમાંનાં ઘણાંજરાં ચરિત્રો જે તે જમાનાનાં દસ્તાવેજ સામગ્રી પૂરી પાડતાં પુસ્તકો બની ગયાં છે.

[૭]

જીવનચરિત્ર ક્યારે લખાય અને જીવનચરિત્રને કેવો લેખક ન્યાય આપી શકે તે પણ વિચારણા માગી છે તેવો મુદ્દો છે. ચરિત્રને ચરિત્રનાયકની હયાતીમાં લખાય તો એક મોટો ગેરફાયદો એ થાય કે એ ચરિત્ર અધૂરું રહે, પણ સામે પક્ષે ફાયદો થણો થાય, લેખક પોતાના વિષય પાસેથી જે કંઈ માહિતી મેળવે તે શ્રદ્ધેય હોય અને પૂરેપૂરી હોય, વળી લખાણની હાથપ્રત ચરિત્રનાવક પાસે વંચાવી તેમાં રહેલી મર્યાદાઓને નિવારવાની અનુકૂળતા પણ મળે. ચરિત્રનાયકની 'ઈહલૌકિક જીવનશૈલી સમાપ્ત થઈ કે તરત જ એને માટે લખવાનું થતા તેના વ્યક્તિત્વ માટે ઘણી તાજી માહિતી મળવાની એ લાભ છે, પણ તેના જીવનકાર્ય તથા જીવનનું અદલ મૂલ્યાંકન નહીં થઈ શકે. કાળ જ ખરો પારખ છે. અને તેથી એવું મૂલ્યાંકન અંગત રાગદ્વેષ કે તત્કાલ ભક્તિના પાણી આછરે ત્યારપછી, એટલે કે સમયના થોડા અંતર પછી, થવું ઘટે એવો એક અભિપ્રાય છે. પણ ચરિત્રનાયકના મૃત્યુ પછી જેમ જેમ વખત વીતતો જાય તેમ તેમ તેના ચરિત્ર માટેની સામગ્રી, ખાસ કરીને જ્યો તેના સમાગમમાં આવેલ હોય તેઓની પાસેથી મળતાં સંસ્મરણો ને માહિતી, ઓછી થતી જાય છે. એટલે આ સંબંધમાં પણ ચરિત્ર તેના નાયક-નાયિકાના અવસાન પછી તુરત લખવું કે અમુક ગાળો વીત્યા પછી, એને માટે કોઈ વિધિનિષેધો કરી શકાય નહીં. એ લખાય ગમે ત્યારે, એક વિઠ્ઠલપોનો લાભ એને મળવો બોધ્યો. તરત જ લખાતી વેળા એને મળતો સામગ્રીલાભ અને અમુક સમય પછી લખાતી વેળા મળતો વિવેકશીલ ને સાચા મૂલ્યાંકનનો લાભ ચરિત્રને મળે એટલું આદર્શ ચરિત્રના લાભમાં આપણે માગીએ.^૨

ચરિત્રનાયકના પરિવારનું જ કોઈ સભ્ય ચરિત્ર આલેખે તો વીગતસભરતા અને વીગતશ્રદ્ધેયતાની ખાળતમાં વાચકોને મોટો લાભ

થવાની શક્યતા છે; વીગતો ક્યાં પડી છે, કઈ વ્યક્તિઓને મળવાથી કાર્યલાભ થાય છે, ક્યાં સ્થાનો વિશેની માહિતી ચરિત્રકૃતિમાં પશ્ચાદ્ભૂમિ તરીકે આલેખવી અનિવાર્ય છે, કઈ સંસ્થાઓના યોગક્ષેમમાં ચરિત્રનાયકનો સહયોગ છે વગેરે વિશેની ઝીણીઝીણી વીગતોની દૃષ્ટિએ ચરિત્ર પરિપૂર્ણ બને. પણ એવો ક્ષેપક ક્યારે અતિભક્તિનો આશ્રય લઈ ચરિત્રને સંકીર્તનિકા બનાવી દે તે કહેવાય નહીં; ચરિત્રકાર તાદાત્મ્ય એટલું બધું સાધે કે એને તટસ્થતા તરફ ધ્યાન આપવાનું ભાન પણ ન રહે. એટલે ક્ષેપક ગમે તે હોય પણ પ્રમાણવિવેક, તટસ્થતા, સમભાવ, વગેરે ગુણોથી ચરિત્ર વિભૂષિત બને એટલી જ આપણી અપેક્ષા છે.

‘ચરિત્રકારે ચરિત્રનાયકના બાહ્યાન્તર વ્યક્તિત્વને તેના સાચા સ્વરૂપમાં પ્રત્યક્ષ કરી આપવું જોઈ એ. ચરિત્રકારે સત્યનું પ્રચ્છાદન, અદ્વયોક્તિ કે અતિશયોક્તિ ન થાય તે પ્રત્યે ખાસ લક્ષ આપવું જોઈ એ. દાક્તર દરદી પ્રત્યે જેટલો અનાસક્ત હોય છે એટલા જ નિઃસ્પૃહ ચરિત્રકારે પોતાના કથા-નાયક પ્રત્યે રહેવાનું છે કેમકે મરેલાને માન આપી, તેમનાં માત્ર ગુણગાન કરવાની, નિંદવા લાયક હકીકતોને સંતાડવાની, અથવા તો તેમનાં રુખલનેનું પ્રદર્શન કરી તેની નિર્દય વિવેચના જ કરવાની વૃત્તિ ચરિત્રનાયકનાં જીવન અને કારકિર્દીનું સત્ય અને સંપૂર્ણ બયાન આપી શકે નહીં. ચરિત્રનાયકના મનનું કોઈ પૂર્વલક્ષ, પૂર્વગ્રહ, પક્ષપાત, વિચાર-સરણી, રુચિ-અરુચિ, અભિપ્રાયો, અને આદરાધિક્ય-preferences એના ઉપર આક્રમણ ન કરે તે તેણે ખાસ જોવું જોઈ એ. કોઈપણ સંપ્રદાય, સંસ્થા, રાજકીય પક્ષ, ભાવનાનું સ્થાપન, ઇંઉપયોગિતાવાદી પ્રયોજન ખાતર આલેખાએલું જીવનચરિત્ર શુદ્ધ જીવનકથા ગણી શકાય નહીં. જીવનચરિત્ર-નિરૂપકની પ્રથમ ફરજ ચરિત્રનાયકના વ્યક્તિત્વનું આવિષ્કરણ જ છે. જીવનકથાકારે સ્તુતિ કે નિંદા નિમિત્તે સત્યને કલુષિત કર્યા વિના, વાગ્વૈભવથી પ્રભાવ પાડવાનો કૃત્રિમ પ્રયાસ.

કર્યા સિવાય એક માનવ-આત્માના ઇતિહાસને વિશ્વસનીયતાપૂર્વક નિરૂપવાનો હોય છે. '૩

[૮]

ચરિત્રકારની વૈયક્તિક પ્રતિભા-આગવી સર્જકતા, ચરિત્રકૃતિના અંશેઅંશમાંથી પ્રગટી જીતી જોઈએ. એ જ ચરિત્રને રેઢિયાળ બનતું અટકાવી એને અનન્યતા અપાવનારું એક માત્ર રસાયણ છે. જીવનચરિત્રકારની સફળતા માટે કોઈએ કોઈ નિશ્ચિત ગુરુસૂત્ર (formula) નક્કી કરી આપ્યું નથી. ૧૯૧૮ માં 'Eminent Victorians' નામનું લિટન સ્ટ્રેચીનું ચરિત્રપુસ્તક પ્રગટ થતાં, સાચું ચરિત્ર કેવું હોઈ શકે તેનું ઇંગ્લેન્ડના વાચકવર્ગને ભાન થયું. વિક્ટોરિયન અને આદ્યર્પટાઈન યુગમાં પ્રજાની દાસિકતાએ માઝા મૂકી હતી. દેખાવ-ફૂલણજીવેડા દમામ-હોળનો એ જમાનો હતો અને સમાજનો ભદ્ર વર્ગ આ અવગુણોને પોતાની વિશિષ્ટતા કે અનન્યતા માની ઉપાસતો હતો. તેથી એવા સામાજિક સંયોગોમાં કોઈ પણ વ્યક્તિનું સન્નિષ્ઠ, અધ્યેય, હકીકતનિષ્ઠ અને પ્રામાણિક ચરિત્ર-નિરૂપણ રાકય જ નહોતું. ચરિત્રનાયકની મર્યાદા-ખાજુના નિરૂપણ કે નિર્દેશ એ જાણે સત્યનું વિકૃતીકરણ થયું હોય એમ લોકો જિહાપોહ કરી જીતતા. સ્ટ્રેચીએ પોતાની પ્રતિભાથી આ પ્રણાલિકામાં આમૂલ્ય પરિવર્તન આણ્યું. એણે ચરિત્રનાયકને 'જાતિચિત્ર' રૂપે નહીં પણ 'વ્યક્તિચિત્ર' રૂપે આલેખવાની શરૂઆત કરી. ચરિત્ર-નાયકનો પિતા કરિયાણાનો વેપારી હોય તો તે જ પ્રમાણે તેને નિર્દેશવાની એણે પહેલ કરી, પરિણામે પ્રવર્તમાન દાંસિકતાના ગઠમા મોટું ખાકેરું પડ્યું, જીવનચરિત્ર વિશે જિલ્લા થયેલા અચલા-ચતનની ખારી જિલ્લી ગઈ. સ્ટ્રેચીએ પોતાના નિરૂપણને human treatment આપી એમ કરવામાં એણે માનવ્યને પોતાની કૃતિ

દ્વારા યથાતથ આવિષ્કૃત કરવાનો સાચુકસો પ્રયત્ન કર્યો. એણે ન તો પોતાના વિષયને કુલાવ્યો કે ન તો એને સંકોચ્યો. આવો જ ક્રાન્તિકારી પ્રયાસ 'Life of Dr. Samuel Johnson'ના લેખક Boswell દ્વારા થયો છે.

‘કહેવાય છે કે, બૉઝવેલે અંગ્રેજ પંડિત બૉન્સનનું જીવન-ચરિત્ર લખ્યું તેમાં એણે સક્તની પેઠે ઘણી વિગતો ભરી દીધી. આજે પંડિત બૉન્સન વિષેનું કુતૂહલ ઘણું ઓછું થયું છે. બૉઝવેલના સ્વભાવમાં રહેલી અંધલક્ષિની અને વિભૂતિપૂજની ટીકા કરીને પણ સમાજ થાકી ગયો છે. આજે જો ઘોડો બૉઝવેલલિખિત બૉન્સનનું ચરિત્ર વાંચતા હોય, તો તે બૉન્સનને વધુ સારી રીતે જાણવા માટે નહીં અથવા બૉઝવેલની મનોવૃત્તિ સમજવા માટે પણ નહીં, પણ ચરિત્રલેખનકળા કેમ ખીલવી શકાય એનો નમૂનો બેવાની દૃષ્ટિથી એ ચોપડી વંચાય છે. અને એથીય વિશેષ અઠારમી સદીનો ઇંગ્લંડનો સમાજ કેવો હતો એની દૃશ્યતા મેળવવા માટે જ એ ચોપડી વંચાય છે.’^૧

લિટન સ્ટ્રેચી અને બૉઝવેલનાં ઉદાહરણો એ જગતના પ્રથમ પંક્તિના ચરિત્રકારોનાં ઉદાહરણો છે. એ બંને જણ ઇતિહાસકાર હોવા સાથે સર્જક પણ હતા; અને પોતાના માધ્યમને કવિ, નવલકથાકાર કે ટૂંકી વાર્તાના સર્જક કે રંગ-ફલકનું માધ્યમ વાપરનાર ચિત્રકાર જેટલા વફાદાર હોય છે તેટલા જ વફાદાર હતા. ચરિત્રકારોએ કોઈ આદર્શ ચરિત્રકૃતિને નજર સમક્ષ રાખીને પોતાનું ચરિત્ર લખવું જોઈ એ એમ ન કહી શકાય. લોકહાટે લખેલા સ્કોટના ચરિત્રને ધ્યાનમાં રાખીને કે મેસને (Mason) લખેલા ગ્રેના ચરિત્રને નજર સામે રાખીને જો ચરિત્રો લખાયાં હોત તો એક આક્રમક રેઢિયાળતાના પૂરમાં ચરિત્રવાદ્મય આખું હતું ન હતું થઈ ગયું હોત.

જીવનકથાનો કથાઅંશ જે બહુલાવી બાજુ એ ચરિત્રલેખક પોતાની રૂતિને નવલકથાની લગોલગ પડેાચાડી શકે. શ્રી. હોલરરાય માઠકે તે: કહ્યું પણ છે કે, “ તાર્ત્વિક દષ્ટિએ આ વિભાગ (‘ જીવનચરિત્ર ’) ને લલિત વાદ્યમયમાં સમાવવો બેઠે છે .. ખરી રીતે તત્ત્વમાં જીવનચરિત્ર પણ એક કથાપ્રકાર છે એ વાત બાર દર્શને સમન્વયવાની જરૂર લાગે છે. ” ચરિત્રને નવલકથા જેટલું જ રસિકે બનાવવું હોય તો ચરિત્રલેખકે ચરિત્રનાયક કે ચરિત્રનાનિહાતા જીવનની સામગ્રીને એક અદ્વિતીય કલાકૃતિની સામગ્રી સમજીને એને વાર્તાના સ્વરૂપમાં દાખવાનો પ્રયત્ન કરવો બેઠે છે. એનું પ્રમાણબદ્ધ કૃતિક અને વિજ્ઞાસારસનું તર્પણ કરે તેવું આનંદન કરવું બેઠે છે; અને પોતાનું ચરિત્ર ‘ ચિત્ર ’: ખની બધ નેટલી હાથે એમાં તાદ્દશ્યતા (vividness) અને રંજક વ્યવસ્થાધના (entertainment) આલુવાં બેઠે છે. સિટન સ્ટ્રેચીએ પોતાની નાયિકા રાણી વિક્ટોરિયાના ચરિત્રમાં આ કલા સિદ્ધ કરી છે.

જીવનકથાકાર એની આલેખનકલામાં ગમે તેવી પ્રતિભાસમતા આદરે પણ એની વીગતોમાં એણે સત્ય અને સંસાધ્યતાની આત્મ માનવી આવશ્યક છે, કારણ નવલકથા એ કલ્પનેત્ય વાસ્તવની રમાણીય દુનિયા છે તો જીવનકથા એ નક્કર વાસ્તવની અદ્ય સૃષ્ટિ છે. નવલકથાકાર પાત્રોની ભાતીગળ દુનિયાનો સ્વપ્ના છે. તો ચરિત્રકાર પણ ચરિત્રનાયકના જીવન સાથે સંકળાયેલી નાની મોટી વ્યક્તિઓના વ્યક્તિચિત્રો કે રેખાચિત્રો આપીને એવું પાત્રોને આલેખવાનું કાર્ય કરે છે. ચરિત્રનાયકના અંતસ્તત્ત્વના અતાગ જિંડાણોમાં પડેલી વિચિત્રતાઓ અને વિગિટતાઓ, વક્તવ્યતાઓ અને સંગતતાઓનું ચરિત્રલેખક અભ્યાસ-યુક્ત નિમજ્જન દ્વારા ઉદ્ધાટન કરતો હોય છે તેવી જ રીતે નવલ-કથાના નાયકની આંતરબાહ્ય વ્યક્તિમતાને કલાત્મકતાનો આશ્રય

લઈ નવલકથાકાર ઉદ્ઘાટિત કરી ખતાવે છે. સર્જકતાનાં શિખરે સર કરવાની અનુકૂળતા ખંને પ્રકારેના પક્ષે છે. એટલું અલખત, નવલકથાકાર જેવા નિતાન્ત સર્જક કલાકારને ન્યાય કરવા માટે ઉમેરવું બેઈ એ કે નિરૂપણનો મસાલો જીવનચરિત્રકારે કલ્પનાને તરફી આપીને નહીં પણ માત્ર પરસેવો પાડીને ભેગો કરવાનો હોય છે જ્યારે આદિથી અંત સુધી નવલકથાકારને તો પોતાની સર્જકતા ઉપર જ આધાર રાખવાનો હોય છે.

[૯]

ચરિત્રલેખકે ચરિત્રવિષયના ચારિત્ર્યનું—વ્યક્તિત્વનું નિરૂપણ કરવું બેઈ એ એવી અપેક્ષા રાખવામાં આવે છે જે એનું ઉત્તરદાયિત્વ અનેકગણું વધારી મૂકે છે. ચરિત્રનાયકની માન્યતાઓ, શ્રદ્ધા, સંકલ્પો, ઉદ્દેશો, વલણો, આદિ જ્યાં સુધી ચરિત્રકાર ન બાળે ત્યાં સુધી એ એની ભાવનાસૃષ્ટિનો પરિચય ભાગ્યે જ કરાવી શકે. માનવચિત્તની સંકુલતા, દુર્ગમતા બાળીતી છે. એને ગમ્ય ખનાવવાનો એ દ્વારા એને શક્ય તેટલો ન્યાય આપવાનો પ્રયત્ન ચરિત્રનાયક વિશેની ખડુજનસમાજમાં પ્રવર્તતી માન્યતાઓનું કે એને અન્યાય કરે તેવી વાચકાઓનું સમદર્શી ચિત્ર આપવામાં ખડુ ઉપયોગી થઈ શકે. ‘માણસ એક જ સમયે જુદી જુદી ભૂમિકાઓનો વાસી હોય છે. એનો ખુદ્ધિવૈભવ ખૂબ ભર્યો હોય તો હૃદયવિકાસ એનાથી પાછળ હોય, ભાવનાઓ વિશુદ્ધ ને ભર્યી હોય, તો આચરણમાં છુદ્દતા કે પ્રાકૃતતા કયાંકથી ધૂસી ગઈ હોય, આચરણ અન્યથા ઉદાત્ત અને વિશુદ્ધશીલ હોય તો અહં કે લોભ કે દોષ કે કામવૃત્તિ અણુઘટનું બેર જમાવીને ચિત્તમાં પડી હોય, ભર્યી ભાવના કે સંકલ્પ સ્થૂલ જીવનમાં વ્યક્ત કે મૂર્ત થવાનું કરતાં વિકૃતિ પામે, આવું માનવજીવનમાં તો ખડુ વાર ખને છે. આગળ ઉદ્દેશ્યો તે વિસંવાદનું મૂળ આમાં છે. એવો વિસંવાદ.

દેખાય કે તરત વ્યક્તિના સમગ્ર જીવનને દૂષિત માની ખેસવાની ઉતાવળ સામાન્ય માણસોથી થઈ જાય છે. વિચારપત્રો ઠર્યા એટલે નર્મદ સુધારાથી ડગી ગયો, મલિલાલના જીવનના અમુક પ્રસંગો સારા નથી માટે એમની વિદ્વતા, ખુદિ ને લાવનાઓ જૂઠી ને ઢંભી, કલાપી શોભનાને ચાહતા હતા માટે તેમની નીતિ ને વૈરાગ્યની વાતો આત્મવંચક, ગાંધીજીએ વાછરડાને મરાવી નાખ્યો માટે તેમની અહિંસા ખાલી ખોલવાની જ, આવી આવી ગેરસમજને કોઈમગજ પર ચડી ખેસતાં વાર નથી લાગતી. ચરિત્રકારનું કામ પોતાના નાયકને આવી ગેરસમજથી ચોખ્ખા કરવાનું અને તેની પ્રવૃત્તિઓ તથા બાહ્ય જીવનમા દેખાતી અસંગતિઓનો ખુલાસો આપવાનું છે.^૧

ચરિત્રવિષયનું બાહ્યસ્થાન વ્યક્તિત્વ સ્પષ્ટ રીતે ઉદ્ઘાટિત કરી બતાવનાર ચરિત્રકાર ચરિત્રનિરૂપણમાં ઉપયોગમા લેવાયેલા બધા પ્રસંગો અને પરિસ્થિતિઓના કેન્દ્રમાં ચરિત્રનાયકને જ મૂકે છે અને બીજી વ્યક્તિઓ એના કરતા ગુણકર્મે મોટી હોય નો પણ એમને ગૌણ મહત્ત્વ આપે છે. 'If fills the canvas with one figure and other personages, however great in themselves, must always be subsidiary to the central hero' (Edmund Grosse) દેશદેશના જીવનચરિત્રકારોમા નોંધપાત્ર રીતે આગળનું સ્થાન પ્રાપ્ત કરનાર યુનાની ચરિત્રનિરૂપક પ્લુટાર્કે સિકંદરના ચરિત્રની શરૂઆતમાં એક મહત્ત્વની વાતનો નિર્દેશ કરતા લખ્યું છે કે કુશળ ચિત્રકાર કોઈ વ્યક્તિનું ચિત્ર ચીતરે છે ત્યારે એના શરીરના બીજા અવયવોને મુકાબલે ચહેરાની ઝીણી મોટી રેખાઓ અને એમા પણ વિશેષપણે આંખને આલેખવામાં ખાસ સાવચેતી રાખે છે, કારણ આખ એ પ્રમાણમાં

લઈ નવલકથાકાર ઉદ્ઘાટિત કરી ખતાવે છે. સર્જકતાનાં શિખરો સર કરવાની અનુકૂળતા ખંને પ્રકારોના પક્ષે છે. એટલું અલખત, નવલકથાકાર જ્યાં નિતાન્ત સર્જક કલાકારને ન્યાય કરવા માટે ઉમેરવું જોઈ એ કે નિરૂપણનો મસાલો જીવનચરિત્રકારે કલ્પનાને તરફી આપીને નહીં પણ માત્ર પરસેવો પાડીને ભેગો કરવાનો હોય છે જ્યારે આદિથી અંત સુધી નવલકથાકારને તો પોતાની સર્જકતા ઉપર જ આધાર રાખવાનો હોય છે.

[૯]

ચરિત્રલેખકે ચરિત્રવિષયના ચારિત્ર્યનું—વ્યક્તિત્વનું નિરૂપણ કરવું જોઈ એ એવી અપેક્ષા રાખવામાં આવે છે જ એનું ઉત્તરદાયિત્વ અનેકગણું વધારી મૂકે છે. ચરિત્રનાયકની માન્યતાઓ, શ્રદ્ધા, સંકલ્પો, ઉદ્દેશો, વલણો, આદિ જ્યાં સુધી ચરિત્રકાર ન જાણે ત્યાં સુધી એ એની ભાવનાસૃષ્ટિનો પરિચય ભાગ્યે જ કરાવી શકે. માનવચિત્તની સંકુલતા, દુર્ગમતા જાણીતી છે. એને ગમ્ય ખનાવવાનો એ દ્વારા એને શક્ય તેટલો ન્યાય આપવાનો પ્રયત્ન ચરિત્રનાયક વિશેની ખડુજનસમાજમાં પ્રવર્તતી માન્યતાઓનું કે એને અન્યાય કરે તેવી વાચકાઓનું સમદર્શી ચિત્ર આપવામાં ખડુ ઉપયોગી થઈ શકે. ‘માણસ એક જ સમયે જુદી જુદી ભૂમિકાઓનો વાસી હોય છે. એનો ખુદ્ધિવૈભવ ખૂબ જિંચો હોય તો હૃદયવિકાસ એનાથી પાછળ હોય, ભાવનાઓ વિશુદ્ધ ને જિંચી હોય, તો આચરણમાં ક્ષુદ્રતા કે પ્રાકૃતતા કયાંકથી ધૂસી ગઈ હોય, આચરણ અન્યથા ઉદાત્ત અને વિશુદ્ધશીલ હોય તો અહીં કે લોભ કે ક્રોધ કે કામવૃત્તિ અણુઘટનું જોર જમાવીને ચિત્તમાં પડી હોય, જિંચી ભાવના કે સંકલ્પ સ્થૂલ જીવનમાં વ્યક્ત કે મૂર્ત થવાનું કરતાં વિકૃતિ પામે, આવું માનવજીવનમાં તો ખડુ વાર ખને છે. આગળ ઉદ્દેશ્યો તે વિસંવાદનું મૂળ આમાં છે. એવો વિસંવાદ.

દેખાય કે તત્ત્વ વ્યક્તિના સમગ્ર જીવનને દ્વિપિત મानी જેસવાની ઉતાવળ સામાન્ય માણસોથી થઈ જાય છે. વિચારપણા કુર્યો એટલે નર્મદ સુધારાથી ડગી ગયો, મણિલાલના જીવનના અમુક પ્રસંગો સારા નથી માટે એમની વિદ્વતા, ખુદ્દિ ને ભાવનાઓ જૂઠી ને દંભી, કલાપી શેક્ષનાને ચાહતા હતા માટે તેમની નીતિ ને વેરાગ્યની વાતો આત્મવચક, ગાંધીજીએ વાછરડાને મરાવી નાખ્યો માટે તેમની અહિંસા ખાલી જોલવાની જ, આવી આવી ગેરસમજને લોકમગજ પર ચડી જેસતા વાર નથી લાગતી. ચત્રિકાગ્નુ' કામ પોતાના નાયકને આવી ગેરસમજથી ચોખ્ખા કરવાનું અને તેની પ્રવૃત્તિઓ તથા બાહ્ય જીવનમાં દેખાતી અસંગતિઓનો ખુલાસો આપવાનું છે.'²

ચરિત્રવિષયનું બાહ્યાન્વિતર વ્યક્તિત્વ સ્પષ્ટ ગીતે ઉદ્ઘાટિત કરી બતાવનાર ચરિત્રકાર ચરિત્રનિરૂપણમાં ઉપયોગમાં લેવાયેલા બધા પ્રસંગો અને પરિસ્થિતિઓના કેન્દ્રમાં ચરિત્રનાયકને જ મૂકે છે અને બીજી વ્યક્તિઓ એના કરતા ગુણકર્મે મોટી હોય તે પણ એમને જોણું મહત્ત્વ આપે છે. 'If fills the canvas with one figure and other personages, however great in themselves, must always be subsidiary to the central hero' (Edmund Grosse) દેશદેશના જીવનચરિત્રકારોમાં નોંધપાત્ર ગીતે આગળનું સ્થાન પ્રાપ્ત કરનાર યુનાની ચરિત્રનિરૂપક પ્લુટાર્કે સિકંદરના ચરિત્રની શરૂઆતમાં એક મહત્ત્વની વાતનો નિર્દેશ કરતા લખ્યું છે કે કુશળ ચિત્રકાર કોઈ વ્યક્તિનું ચિત્ર ચીતરે છે ત્યારે એના શરીરના બીજા અવયવોને મુકાબલે ચહેરાની ઝીણી મોટી રેખાઓ અને એમાં પણ વિશેષપણે આખને આલેખવામાં ખાસ સાવચેતી રાખે છે, કારણ આખ એ પ્રમાણમાં

નાનું છતાં વ્યક્તિત્વના મર્મને પ્રગટ કરનારું અંગ છે તે જ રીતે, 'માણસોનાં સૌથી વધારે વિખ્યાત થયેલાં કાર્યોમાં એમના સ્વગુણો કે દુગુણોનું સારામાં સારું પ્રતિબિંબ હંમેશાં નથી પડતું' પણ ઘણી વાર મોટામાં મોટા ઘેરા કે મોટામાં મોટી લડાઈઓ કરતાં એ માણસનું કંઈક નાનું સરખું કામ, દૂકું વાક્ય કે વિનોદનું વચન એમાં જ એમનો ખરો સ્વભાવ વધારે સારી રીતે દેખાઈ આવે છે. ૨

જીવનચરિત્રનું પુસ્તક નવલકથાના વાચનથી પ્રાપ્ત થતા આનંદનો ઉપભોગ કરાવી શકે અને સર્જકોચિત નિરૂપણશૈલી દ્વારા એ બાણવાળેગ ખનવા ઉપરાંત માણવાળેગ પણ ખને તેમાં જ એની સાર્થકતા છે. એમ કહેવામાં આવે છે કે ચરિત્રકથામાં સામગ્રી બે સુવિખ્યાત વ્યક્તિ વિશેની હોય તો એના જીવનમાં આવેલા પલટાઓ અને તત્પરિણામો એની સિદ્ધિ-અસિદ્ધિઓથી આપણે ચરિત્ર વાંચતા પહેલાં જ વાકેફ હોઈએ છીએ અને તેથી ચરિત્રના આસ્વાદમાં કંઈક અંશે વિઘ્ન આવે છે, પણ એ વાત ખરાબર નથી. જીવન-કથાનો લેખક એની સામગ્રીનો વિનિયોગ કલાત્મકતાપૂર્વક એક લલિત કૃતિ કંડારવામાં કરે તો એવું ખનવાનો સંભવ નહીંવત્ થઈ જાય છે. એટલે જીવનચરિત્રનાં પાત્રો એ જીવતાં-ભગતાં-સુપરિચિત અને વાસ્તવિક હોય છે તેટલા કારણે જ એ કૃતિને સર્જનાત્મક કલાકૃતિ ખનતાં અટકાવે છે એમ ન કહી શકાય. ૩

૨ ' Sometimes ■ word or a casual jest betrays ■ man more to our knowledge of him than ■ battle fought wherein ten thousand men were also slain, or sacking of cities or ■ course of victories ' ...Plutarch.

ગુજરાતી અનુવાદ : ચંદ્રશંકર પ્રા. શુક્લ

૩ " When we read the biography of a very well-known man, we know in advance what changes of fortune

આમ કરવા માટે ચરિત્રકારે શું કરવું બોધાયે ? એ પ્રશ્નનો વિચાર કરતા આન્દ્રે મોર્વા લખે છે કે, “ The biographer, like the portraitpainter and the landscapepainter, must pick out the essential qualities in the whole subject which he is contemplating.” Aspects of Biography : P. 44. લેન્ડસ્કેપ ચિત્રકાર પોતાનો ચિત્ર-વિષય પસંદ કરતા પહેલાં એક જગ્યાએથી બીજી જગ્યાએ ફેરફાર કરી જાય છે અને પછી એની નજરે યોગ્યતમ પ્રકૃતિઓ પડતા એને વૃક્ષિકા દ્વારા કલક ઉપર ઉતારે છે તેવી રીતે જીવન-ચરિત્રકાર માટે પણ...the choice of subject is perhaps the most important thing of all for him.’ Ibid P. 45 વિષયપસંદગીમાં સર સીડની હી જેના કહે છે તેમ, વિષય ‘ of a certain magnitude’ હોવો બોધાયે એવું કથું નથી એની ચર્ચા આગળ કરી છે જ. Marcel Schwob એક જગ્યાએ લખે છે કે, ‘ Biographers have supposed that only great men’s lives could interest us Art takes no account of such considerations ’

‘ a scrupulous respect for scientific truth’ એ જીવનચરિત્રકારે પાળવાનું પહેલું વ્રત છે, એ જ એની કૃતિને શ્રેયતાથી સુદીપ્ત બનાવે છે, પણ એટલું પૂરતું નથી. કેવળ શાસ્ત્રપૂતતા કે હકીકતનિષ્ઠા આગળ અટકી જતી કૃતિઓ હૃદયસ્પર્શી

and what denouement to expect. At first sight we might think that this might rob the work of some of its interest; but if the thing is well done, the effect is exactly the reverse...The fact, then, that the characters of a biography are real does not prevent them from being material for works of art.’ Aspects of Biography P. 41. 42

ખનતી નથી. માત્ર માહિતીસભર આકરજીવ જેવી Chronoloical orderમાં જ્ઞાતવ્ય બાબતોનો ચંત્રવત્ ખડકલો કરી જતી કૃતિઓ ‘જીવનચરિત્ર’ અભિધાનને પાત્ર ન ગણી શકાય. ગ્રા. આનંતરાય રાવળ કહે છે તેમ સર્જનાત્મક અને શાસ્ત્રીય બેઉ વાડ્મયના સીમાડા જ્યાં એકઠા થાય છે તેવો આ સાહિત્યપ્રકાર છે. એ સીમાડાઓને એકઠા કરવા ઇચ્છનારે સામગ્રીનો સુ-આકલિત, સુ-સંયોજિત, અને સુ-સંપાદિત હવાલો રજૂ કરવો પડે છે.^૪ આન્દ્રે મોર્વાના ‘Ariel’ના જેવી વીગત-માવજત જ કૃતિને નવલકથા જેવી આસ્વાદ્ય બનાવી શકે.

કેટલીક વાર એમ પણ બેવામાં આવે છે કે ચરિત્રનાયકના જીવનવિચારથી અંબાઈ ગયેલો ચરિત્રઆલેખક જીવનકથામાં એની વિચારધારાનું જ પારાયણ લંબાણપૂર્વક ચલાવે છે અને કેટલીક વાર વિપયભૂત વ્યક્તિના ચારિત્ર્યના પોતાને ગમતા અંશોનું હુલાવેલું આલેખન કરવામાંથી જિંચો આવતો નથી. આ ખંને પ્રકારના અભિનિવેશો જીવનકથાને કલાકૃતિ બનતાં રોકે છે. આન્દ્રે મોર્વા લખે છે કે, “objectivity and detachment are the supreme aesthetic virtues. Like the novelist biographer must “expose” and not “impose.” A great life well told always carries a suggestion of a philosophy of life, but it gains nothing by an expression of that philosophy.” Ibid P. 63.

૧૯૨૧માં ગાઈલ્સ લિટન સ્ટ્રેચીએ લખેલું રાણી વિક્ટોરિયાનું ચરિત્ર, ૧૯૨૩માં આન્દ્રે મોર્વાએ રચેલું ‘શેલીનું’ “Ariel” નામનું

૪ Another characteristic quality of a work of art is the choice of details.....The biographer who is also an artist must, above all things, relieve his reader of the burden of useless material. Aspects of Biography P. 55

ચરિત્ર, ડૉ. આર્નોલ્ડ, જનરલ ગોડૅન, ક્લૅરેન્સ નાઈન્ટીન્ગેલ કે કાર્ડિનલ મેનિંગ જેવી વિક્ટોરિયા યુગની અંગ્રેજ વિભૂતિઓની-એ યુગમાં માઝા મૂકીને વઠરેલી દાલિતતાથી એ ચરિત્રોને અળપાઈ જવા દીધા વિના રજૂઆત કરતી Eminent Victorians નામની ચરિત્રાવલિ, બિસ્માર્ક કે નેપોલિયન જેવાની મહાનતામાં છુપાયેલા માનવ્યને તારવી બતાવી એની આસ્વાદ્યતાને પ્રગટ કરનાર એમિલ લડ્વીગના ચરિત્રો, કે હોથોર્ન, એમિલી ડિઝિન્સન કે હૅરિસ ટ્રૅબેલ જેવા અમેરિકન ચરિત્રલેખકોની ઉલ્લેખપાત્ર ચરિત્રકૃતિઓ, (' With Walt Whitman in Camden ' નામની હૅરિસ ટ્રૅબેલ (Horace Traubel) ની જીવનકથાને તો " the best example of Boswelltype of biography " ગણવામાં આવે છે. John Hay અને John G. Nicolay નામના અપ્રાહ્મ લિલ્કનના અંગત મંત્રીઓએ લખેલું ' લિલ્કન-ચરિત્ર ' ચરિત્રનાયકનું અનન્યસાધારણ વ્યક્તિચિત્ર આપવા સાથે આખા યુગની ઇતિહાસકથા આલેખનારું ' બન્યું ' છે અને છતાં એક કલાકૃતિને! આસ્વાદ્ય આપે છે.) ઇં બે ચરિત્રો કલાકૃતિઓ કેમ બની છે તેના ઉદાહરણોરૂપે સ્મરી શકીએ તેવી કૃતિઓ છે.

ચરિત્રકાર ધારે તો પોતાની કૃતિને જુદા જુદા સર્જક સાહિત્ય-પ્રકારોની મિલનભૂમિ બનાવી શકે. ગદ્ય જ બહુધા એનું માધ્યમ છે તેથી એના નિરૂપણના પરિચ્છેદવિધાનમાં, વાક્યોની રચનામાં એ ધારે તેટલી સદ્વત્તા અને હૃદયતા સંભરી શકે, કલ્પના, ચિત્રોપમતા, રસાળતા અને આરોહ-અવરોહાત્મક, નાટ્યસંઘર્ષ ભાવનિરૂપણ દ્વારા એ કવિતાનો આસ્વાદ્ય કરાવી શકે. નિબંધની માફક વિવરણાત્મકતા, વ્યક્તિત્વસૌરભ, informality-સ્વૈરતા પણ પ્રગટાવી શકે, લાઘવ દ્વાગ નવલિકા જેવી ચોટદાર બને છે તેમ પોતાના વિવેકને કામે લગાડી ચરિત્રકાર એમા નવલિકાનું રૂપલાવણ્ય ઉતારી શકે. સ્ટ્રેચીએ ઇંગ્લેન્ડમાં, એમિલ લડ્વીગે જર્મનીમાં, આન્ડ્રે મૉર્વાએ ફ્રાન્સમાં,

અને ગેમેલિયલ બ્રેડફર્ડે અમેરિકામાં ખૂબ પ્રચલિત ખનાવેલી રંજક, રસાળ અને વાર્તાલાપી શૈલીએ ચરિત્રકૃતિઓ ઉપર જે ઉપકાર કર્યો છે તે બાણીતો છે.

જીવનચરિત્રના વિકાસની રૂપરેખા

‘ ઓગણીસમી સદીના વચલા ઠાળ દરમિયાન આપણે ત્યાં અંગ્રેજી શાસનની સ્થાપના દઢ ખનતાં આપણા આખા દેશનું જીવન અનેક પ્રકારે પશ્ચિમની સંસ્કૃતિની અનેકધા પરિવર્તક અસર હેઠળ આવ્યું. એ અસર હેઠળ આપણા જીવનનાં લગભગ ખધાં ક્ષેત્રોમાં નવા પ્રારંભો થવા લાગ્યા. આપણા પલટાવા લાગેલા જીવનની અસર આપણા સાહિત્યમાં પણ એવા જ સ્પષ્ટ રૂપવાળા પલટારૂપે પ્રકટ થઈ.’ આમ ૧૮૫૦ ઇ. સ. પછીના ગુજરાતી સાહિત્યે એ પહેલાંના આઠસો વર્ષના સમયાવધિમાં વિસ્તરેલા— વિકસેલા ‘મધ્યકાલીન’ સાહિત્ય કરતાં તદ્દન જુદી જ મુદ્રા ધારણ કરવી શરૂ કરી. સાહિત્ય વિષય, રીતિ અને પ્રકારો તથા દષ્ટિ અને ભાવનામાં પણ નિરાળી ભાત પાડતું હોવાનું દેખાયું. પાર્થિવ જીવન વિશે સાહિત્ય સભાનતા કેળવતું થયું અને સામાજિક અર્થાત્ લૌકિક જીવનની ગતિવિધિઓ અને એના પ્રવાહના આવર્તવિવર્તો વિષય ખનીને પ્રબલ સમક્ષ આવવા લાગ્યા. દૂંઠમાં વાડમયની ઈહજીવન-લક્ષિતા કે સમાજજીવનપરાયણતા વધી. અંતસ્તત્ત્વમાં જેમ આ ફેરફાર થયો તેમ સ્વરૂપોમાં પણ થયો. આખ્યાન, પદ્ય, પદ્યવાર્તા, કાવ્ય, રાસ, ખારમાસી, પ્રભાતિયાં, આદિ પ્રકારોમાં ભક્તિ, ભક્ત અને ભગવાનના જ વિષયોનું ગાણું ગાતું સાહિત્ય હવે ગદ્યને પ્રતિષ્ઠા આપે છે અને ગદ્યના નવલકથા, નવલિકા, નિખંધ, નાટક, જીવનકથા, ઇત્ય પ્રકારો પ્રચલિત થવા માંડે છે. અર્વાચીનતાની સર્વક્ષેત્રસ્પર્શી પ્રાગતિકતા નર્મદયુગમાં આપણે પુરબ્બેશમાં ગતિશીલ હોવાનું બેઈ એ છીએ. ‘અર્વાચીનોમાં આઘ’ એવો યુગમૂર્તિ સાહિત્યકાર નર્મદ

અનેક નવપ્રસ્થાનો માટે નિમિત્ત બને છે અને જીવનચરિત્ર અને આત્મકથાની દિશામાં પણ એ પહેલ કરે છે.

પાશ્ચાત્ય દેશોમાં રાજપુરુષો, ફિલસૂફો, સમાજસુધારકો અને સાહિત્યકારોનાં જીવનવૃત્તાન્તો આલેખવાનો શિરસ્તો છે એમ અંગ્રેજી શિક્ષણનો લાલ પામનાર નર્મદ જાણે છે તેથી જીવનવૃત્તાન્ત કે ચરિત્રનો પ્રકાર પણ માતૃભાષા ગુજરાતીના સાહિત્યમાં હોવો જોઈએ એમ માની નર્મદ એ દિશામાં પોતાના કવિચરિત્ર (૧૮૬૫) ના આલેખનને રજૂ કરી પહેલ કરે છે અને અર્વાચીન ગુજરાતી સાહિત્યનો સૌ પ્રથમ ચરિત્રકાર હોવાનું માન પણ લઈ જાય છે. 'કવિચરિત્ર' લખવાનો પ્રારંભ કરતા પહેલાં તેણે લખ્યું છે કે, 'સવળાં જીવન-ચરિત્ર લાલકારક છે, પણ કવિજન્મચરિત્રથી થતા લાલ અગ્નિહૃત છે...કવિ ખૂંપડાની તથા રાજમહેલની, ઘરની તથા બહારની, આ દુનિયાની તથા પેલી દુનિયાની અને દૂંકામાં દસે દિશાની વાત કહે છે. જ્યાં જઈએ ત્યાં કવિ અને કવિતા છે જ.' સંસ્કૃત અને પ્રાકૃત સાહિત્યમાં આવાં ચરિત્રો આલેખવાની પ્રણાલિકા નથી તેનો નર્મદને ખેદ છે તેથી પ્રત્યેક નામાકિત પુરુષનાં એવા ચરિત્રો લખવાની પ્રથા શરૂ થવી જોઈએ એમ માનતો નર્મદ ઉમેરે છે કે, '.....જ વિશેષ ગુણથી માણસ પ્રખ્યાત થાય છે તે ગુણોનું તથા તેને લગતી બાબતોનું જ્ઞાન આપવા ચરિત્ર લખવા. તેમાં કવિઓને તો છોડવા નહિ. તેઓની સાધારણ ખેસરા ભેડવાની વાતમાંથી પણ કંઈ દિલપસંદ શિખામણ મળે છે.'

આવી 'દિલપસંદ શિખામણ' મેળવવા કે એ દ્વારા self glorification આત્મગૌરવ કરવા કે નવો ચાલ પાડવા કે સાહિત્યસેવા કરવા-એમ ગમે તે હેતુથી પણ નર્મદ ચરિત્ર લખવાની દિશામાં સૌ પહેલી કલમ ઉપાડે છે અને તેર જેટલા કવિઓનાં જીવન-કવનની ચરિત્રવૃત્તાન્તાત્મક માહિતી આપે છે. જીવન અંગેની માહિતી પૂરતો તે ઉપદ્રવ્ય સામગ્રી ઉપર આધાર રાખે છે પણ

ચરિત્રવિષય સાથે બેડાયેલી-જડાયેલી ચમત્કારકથાઓમાં એને શ્રદ્ધા નથી, તેથી એનો જ્યાં જ્યાં ઉલ્લેખ આવે ત્યાં ત્યાં એ પોતાને મુએ તેવું અર્થઘટન કરી આગળ ચાલે છે. નરસિંહ, મીરાં, અખો, પ્રેમાનંદ, શામળ, દયારામનાં નર્મદે આલેખેલાં જીવન અને સાહિત્ય અંગેનાં વૃત્તાન્તો નોંધપાત્ર છે. આ નિરૂપણોમાં એ આંધળી પ્રશસ્તિ તરફ ભાગ્યે જ ઢળે છે. એની નિર્ભીકતા પ્રશંસાપાત્ર છે. વળી એ જ તે કવિ કે કવયિત્રી વિશે સમયનિર્ણય કરવા બેસે છે ત્યારે કિંવદંતીઓને મહત્વ આપતો નથી પણ આંતરપ્રમાણોને જ શ્રદ્ધેય ગણે છે; વળી પોતાનો ચરિત્રનાયક પાશ્ચાત્ય સાહિત્યના કયા કવિ કે સાહિત્યકારનો સમકાલીન હતો તે પણ એ નોંધે છે. એની શૈલી પણ આરોહ-અવરોહ વાળી, કવચિત્ આકર્ષક વ્યક્તિચિત્રોમાં રાચતી, તુલનાદષ્ટિ સાચવતી અને સંશોધન દ્વારા પ્રાપ્ત કરેલી હકાકતોથી ખચિત દેખાય છે.

જીવનચરિત્રકાર પાસે શોધ, સત્ય, વિવેક અને વર્ણનશક્તિની અપેક્ષા રાખતા આપણા આઘ વિવેચક નવલરામ લક્ષ્મીરામ પંડ્યાનું કવિજીવન (૧૮૮૭) એ નર્મદયુગની એક ગુણાદ્ય અને ઉલ્લેખાહર્ ચરિત્રકૃતિ છે. નર્મદ અને નવલરામ એ જમાનાની, સમાજસુધારો અને સાહિત્ય, એ બે ક્ષેત્રે કામ કરી ગયેલી તેજસ્વી વ્યક્તિઓ છે. ખંને વચ્ચે ગાઢ મિત્રતા હોવાથી નવલરામ જેવો ચરિત્રલેખક અને નર્મદ જેવો ચરિત્રવિષય એ યોગ વિરલ ગણાય એવો છે. નવલરામ જેવા સહિષ્ણુ, તટસ્થ, સહૃદય, બહુશ્રુત, મર્મજ્ઞ અને પરિશ્રમપ્રિય ચરિત્રકર્તા આપણને કવિજીવનમાં સાધંત અનુભવવા મળે છે. નર્મદકવિતાનું મૂલ્યાંકન કરતી વખતે નર્મદને પ્રેમાનંદથી પણ જિંચું સ્થાન આપી દેનારી ભિન્નતા વિવેચકની વધુ પડતી ઉદારતા અહીં દેખાતી નથી. પ્રુસ્તકડું કદ નાનું છે પણ તે દ્વારા નવલરામે મિત્રઋણ અદા કરી તર્પણ કર્યું છે. ચરિત્રનાયકનો લેખકને અત્યંત નિકટનો પરિચય હોવાથી એની લગભગ પ્રત્યેક પ્રવૃત્તિના પોતે પ્રત્યક્ષ કે પરોક્ષ સાક્ષી

હોવાથી આ ચરિત્રને અધ્યયન ગણવું જોઈ એ. ચરિત્રસામગ્રી માટે એમણે નર્મદની આત્મકથા ‘ મારી હકીકત ’ નો મહદંશે આધાર લીધો છે. ૧૯૩૩ના વર્ષમાં ‘ વીર નર્મદ ’ પ્રગટ થયું તે પહેલાં તે નર્મદના જીવનવૃત્તાન્તનું આ જ એક પુસ્તક ઉપલબ્ધ હતું. કવિ નર્મદના વિવિધ જીવનપ્રસંગોની હકીકતનિષ્ઠ વીગતોનું ખ્યાન આપવા ઉપરાંત એણે ઉત્તર જીવનમાં જે વિચારપરિવર્તન કયું હતું તેનું બિનંગત બની પૃથક્કરણ કરી આપ્યું છે અને નર્મદના એ પગલાંએ જન્માવેલા વિરોધના વાતાવરણ વચ્ચે રહીને પણ નર્મદને ન્યાય કરવાનો પ્રયત્ન એમણે કર્યો છે. નર્મદની જે ભાગમાં પ્રગટ થયેલી આત્મકથા ઈ. સ. ૧૯૩૩માં પ્રગટ થઈ ત્યારપછી આ જીવનકથાનું મહત્ત્વ ઘણું ઓછું થઈ ગયું છે, પણ એના લેખક સમર્થ ચરિત્રનિરૂપક છે અને શૌધ, સત્ય, વિવેક અને વર્ણન-શક્તિના ગુણચતુષ્ટયને ચરિતાર્થ કરવાની પ્રતિભા તેમનામાં છે તેના ઉદાહરણરૂપે આ ગ્રન્થ જોવા જવો છે. નવલરામનું માનસ-પરીક્ષણ અને એ પરીક્ષણનો પૃથક્કરણાત્મક હેવાલ, એમનો નાયક પ્રત્યે સતત વહેનો સમભાવ, અને પરિસ્થિતિની અનુકૂળતા-પ્રતિકૂળતા પ્રમાણવાની ખુદ્દિ તેમ જ યુગસ્થિતિના પ્રકાશમાં જીવન-કથા આલેખવાની આવડત આ નાનકડું પુસ્તક ઉત્તમ રીતે પ્રગટ કરતું હોવાની છાપ પડે છે.*

* શ્રી. વિજયરામ પેઢે આ કૃતિ વિશે જે શબ્દો ઉચ્ચાર્યા છે તે ઉદ્દેશ્યપાત્ર છે : ‘ નવલરામ કૃત ‘ કવિજીવન ’ એ આપણું પહેલું નર્મદચરિત્ર છે કવિએ જ પોતાની હયાતી બદલે જુવાનીમાં પોતાના આ શાળા તથા પ્રેમાળ વિદ્યેયક મિત્રને એ કાર્ય ભગાવેલું તે મિત્રે એ જી હા પ્રેમભાવથી, ત્યારે હજી અપ્રગટ ‘ મારી હકીકત ’ નો ઉપયોગ વિવેકબુદ્ધિપૂર્વક કરીને, તેમ જ “ ચરિત્રરૂપકમાં શૌધ, સત્યતા, વિવેક અને વર્ણનશક્તિ એ ચાર ગુણ અવશ્ય જોઈએ ” એવી પોતાની આ વિધિની ભાવનાને વફાદાર રહીને એ કૃતિ બનાવ્યું છે. અર્વાચીન

નર્મદયુગના ગૌણ સંસ્કારસેવક શ્રી મહીપતરામ નીલકંઠે લખેલું મહેતાજી દુર્ગારામ મંછારામ ચરિત્ર (૧૮૭૯) સુધારક દુર્ગારામ મહેતાજીની રોજનીશીને ઉપયોગમાં લઈ તૈયાર કરવામાં આવ્યું છે. લેખકે પ્રસ્તાવનામાં લખ્યું છે કે, ‘આ ચોપડીના નામ-પૃષ્ઠમાં મેં પોતાને એનો કર્તા લખ્યો નથી તેનું કારણ એ કે આખા પુસ્તકમાં મારું લખાણ લાગ્યે પાનાં વીસેક હશે. ઘણું ખરું લખાણ મહેતાજી દુર્ગારામનું પડતું છે. જીવતા હતા તેવારે ‘માનવધર્મસલાનું દક્ષતર’ એ નામે બાળબોધ અક્ષરે લખેલી ચોપડી એમણે મને પ્રગટ કરવાને આપી હતી. એમના હાથની લખેલી કે બીજા કોઈએ એમના બોલ ઉતારેલા તે મેં પૂછ્યું નહતું. એ લખાણમાં ભૂલો ઘણી છે, પણ મેં તેમાં ફેરફાર કર્યો નથી. માત્ર કોઈ ઠેકાણે અબજો થયેલો હસ્તલેખ કે શુદ્ધ સંસ્કૃત શબ્દોની બેડણી ખોટી બેવામાં આવી તે સુધારી છે.લખાણની ઢબમાં કે શબ્દરચનામાં ફેરફાર કર્યો નથી. જ્યુ અસલમાં હતું તેવું રહેવા દીધું છે, એટલે મહેતાજી દુર્ગારામની જ સાખા રાખી છે...દુર્ગારામના વડા દીકરા ભાઈ રતિરામે કેટલીક ખખર મેળવી આપી છે, તે પરથી બાહ્યાવસ્થા અને જુવાનીના હેવાલ રચ્યો છે. એ વર્ણન અપૂર્ણ છે, તેનું કારણ એ કે બેઈએ તેટલી વીગત મળી નહિ. મહેતાજી જીવતા હતા તે વેળા મેં તેમને વિનંતિ કેટલીકવાર કરી હતી કે તમારું બાલચરિત્ર, જુવાનીના

ગુજરાતી સાહિત્યકારોનાં જે થોડાં સારાં ચરિત્ર લખાયાં છે તેમાંનું આ ‘કવિજીવન’ (નર્મદના ચરિત્ર તરીકે હવે એ કેટલેક અંશે અનિવાર્ય-પણે કાલાતીત ગણાય તો પણ) સૌથી પહેલું હોવા ઉપરાંત, એક મનોગમ ને સમર્પક નવલકૃતિ હોવાથી, જિંયા માનવ્યયુક્ત ને સુવિવેચક કર્તાના લાક્ષણિક માનસ તથા ગદ્યનો સુન્દર નમૂનો પણ હોવાથી, એમના ત્રણ ગ્રંથમણિઓમાં એને નિઃસંકાય સ્થાન આપી શકાય છે.’ ગુજરાતી સાહિત્યની રૂપરેખા : આવૃત્તિ-પહેલી, પૃ. ૧૫૦.

ખતાવ, અને ઘડપણની સ્થિતિ લખી આપો, પણ નમ્રતાને લીધે તેમણે તેમ કયું નહિ.’ લેખક શ્રી મહીપતરામના આ પ્રસ્તાવના-કથન ઉપરથી ઉપયુક્ત ચરિત્રપેથી વિગેની ખધી માહિતીની સમજ મળી જાય છે. આ ચરિત્ર ઈ. સ. ૧૮૭૯માં લેખકે પ્રકાશિત કયું હતું. ચરિત્રસામગ્રી, એની ભાષા, એની વીગતોની ખૂટતી કડીઓ, એને માટેના લેખકના પ્રયત્નો વગેરેની માહિતી ઉપરના અવતરણમાં છે જ. ૧૭૦ પાનના આ પુસ્તકમાં માત્ર વીસેક પાનાં જ મહીપતરામના હશે. પુસ્તકમાથી નીડર, નિરાડંબર, સુધારાવીર દુર્ગારામનું તેજસ્વી ચિત્ર મળી રહે છે. દુર્ગારામ એક ચિંતનપુરુષ તરીકે કેવી સન્નતાવાળા હતા તેનો પરિચય પણ આ કૃતિ આપી ધૂટે છે. એમના ગદ્યમાં આપણને અર્વાચીન ગુજરાતી ગદ્યની સૌ પ્રથમ ભૂમિકાની લાક્ષણિકતાઓનું દર્શન થાય છે. ‘હાવા’, ‘હમને’, ‘હમે’, ‘સકે’, ‘હેવું’ જેવા પ્રયોગો દુર્ગારામે નરસિંહરાવ પહેલાં કર્યા હતા તે આ ચરિત્રિકામાં દેખાય છે.

મહીપતરામે આપેલું ‘ખીજું’ ચરિત્ર તે તેમનાં પત્નીના સંબંધમાં એમણે તૈયાર કરેલું પાર્વતીકુંવર આખ્યાન. એની ખીજી આવૃત્તિની સાલ ૧૮૮૧ની છે; એ ક્યારે પ્રથમ પ્રગટ થયું હશે તેની માહિતી મળતી નથી. ‘તરુણીઓના સુબોધ માટે’ લેખકે આ કૃતિની રચના કરી છે. પુસ્તકનું વાહન પદ્ય છે. તેમાં એમણે પરદેશગમન વખતે હિમત આપનાર અને પ્રેરનાર પત્નીનું ગુણદર્શન કરાવ્યું છે. લેખકના હૃદયની પારદર્શિતા, સાચદ્રિષ્ટી અને સરલતા પણ એમાંથી નીતરે છે. એ જ લેખકે ઉત્તમ કપોળ

“ પત્નીના ચરિત્રમાં, એ “ રચનાર એનો વર”, આવી પોતાની ઓળખ આપવાની રીતમાં જ જે ઋજુનાનો ભાવ રહ્યો છે તે ભાવથી એ અસ્પશિક્ષિત પણ ચુસ્તદારી, પોતાની સુધારાસાથી, વિચક્ષણ ને હિમતવાન સ્ત્રીના વ્યક્તિત્વ તથા મુવક્કુઓની પિછાન

કરસનદાસ મૂળજી ચરિત્ર ઈ. સ. ૧૮૭૭માં આપ્યું છે. એની સાહિત્યિક દૃષ્ટિએ સુલવણી કરતાં એ આપણી લાખાનું પ્રથમ ચરિત્ર ઠરે છે. એમાં ચરિત્રવિષયને લગતી કેટલીક વીગતો મહીપતરામ પાસે જ હોવી શક્ય હતી તેવી પણ છે. આ પ્રયાસ દ્વારા પોતાના સહકાર્યકર અને સમાજસેવક કરસનદાસ મૂળજીના જીવન અને કાર્યનો એમણે પરિચય આપ્યો છે. શ્રી વિ. ક. વૈદ્ય લખે છે: ‘ઉત્તમ કપોળ કરસનદાસ મૂળજી’ (૧૮૫૮) જેમ ગુજરાતી ચરિત્રવાહ્યમયનું પહેલું પુસ્તક છે તેમ મહીપતરામનાં પુસ્તકોમાં પણ પ્રથમ વર્ગમાં આવે તેવું છે. ચરિત્રવિષય સંસારસુધારાની પ્રવૃત્તિમાં ચરિત્રકારના ‘સાથી અને સમઉદ્દેશી’ હોઈ, મહીપતરામે સુધારક કરસનદાસના ‘ખરી સુનીતિના ગ્રન્થ’ સમાન જીવનના એ સ્વરૂપને મુખ્યત્વે અનુલક્ષીને, સંસાર સુધારામાં જે ‘પહેલા વર્ગના બેઢો’ હતો તેની એ પ્રવૃત્તિ સાથે હૃદયપૂર્વક તાદાત્મ્ય સાધીને અને તો પણ યથાશક્ય નિષ્પક્ષપાતપણે તેમ જ પ્રતિસ્પર્ધીઓ સામે પણ મિઠાશથી જ ટીકા કરતા કરતાં, ઇતિહાસ દૃષ્ટિએ વિશેષ કરી સારી મૂલ્યવત્તાવાળું એ નાનું સરખું પુસ્તક, કવચિત્ રમૂજની છાંટવાળી, ‘શુદ્ધ, સરળ અને રસભરી’ લાખામાં લખ્યું છે.’

નર્મદયુગ અને ગોવર્ધનયુગને બેડનાર કડીરૂપ સાક્ષર મનઃસુખરામ સૂર્યરામ ત્રિપાઠીની સાહિત્યસેવા મુખ્યત્વે નીતિબોધના નિખન્ધો, વેદાન્ત ગ્રન્થો અને જીવનચરિત્રોરૂપે થઈ છે. ૧૮૬૯ ના

લેખક આપણને, ઉભયના જીવનના કસોટીકાર લાક્ષણિક પ્રસંગો પણ પૂરેપૂરી સાદાર્થથી, એક પ્રકારની તાદ્યતાથી વર્ણવીને, આપે છે. દેખાવે પણ છેક સાદી ને પાતળી આ ચોપડીમાંથી આપણે જાણી શકીએ છીએ કે નર્મદપત્ની ડાહીગૌરીનું સ્થાન એક રીતે તો પાર્વતી-કુંવરનું બીજી રીતે નવા ગુજરાતની સંસ્કારિતામાં અનોખું છે અને તેથી ચિરમરણીય છે.” વિજયરાય ક. વૈદ્ય.

વર્ષમા એમનું કાર્પાસ-જીવન-ચરિત્ર અને ૧૮૮૧ના વર્ષમા 'મુક્ત ગોકુલજી સપતિરામ ઝાલા તથા વેદાન્ત પ્રગટ થયા છે. દલપતગાનને 'કવીશ્વર'નું બિરુદ આપનાર અમદાવાદના એસિસ્ટન્ટ જજ એલેક્ઝાન્ડર કિન્લોક કોર્પસનું ચરિત્ર 'કાર્પાસ-જીવન-ચરિત્ર'મા શ્રી મન સુખગમે આલેખ્યું છે. એમા એમની ગનીની અવતરણુખચિતતા એાછી દેખાય છે અને ચરિત્રનાયકના વૃત્તાન્તમા એમણે સળગમૂત્રતા બળવી છે અને મુકાબલે એાછી ભારેખમતા નિરૂપણમા સાચવી છે. મુક્ત ગોકુલજીના ચરિત્રમા ભાવનગરના એ દીવાન અને કાઠિયાવાડના રાજપુરુષના જીવનપ્રસંગોના ચિતાર હોવા સાથે વેદાન્તવિમર્શ પણ છે. ૧૮૬૦ થી ૧૮૮૦ દ્વન્મિયાનના બે દાયકાઓના રાજકીય અને સામાજિક જીવનનું પણ આકર્ષક ચિત્ર આ ચરિત્રથમા સારો ઉકાર પામ્યું છે. આટલે સુધી આવતા અર્વાચીન ગુજગતી સાહિત્યના નર્મદયુગની જીવનચરિત્ર-સમૃદ્ધિની વાત પૂરી થાય છે, અને આપણે અનુવર્તી ગોવર્ધનયુગમા પ્રવેશ કરીએ છીએ.* જેના નામથી યુગને નામ પ્રાપ્ત થયું છે તે 'સગમયુગના દ્રષ્ટા' ગોવર્ધનગમે લીલાવતી - જીવનકલા

* નર્મદયુગના ચરિત્રનાક્રમથી કેટલીક ગૌણ કૃતિઓમાં નીચેનીને ગણાવી શકાય

૧. મહાપુરુષોના ચરિત્રો-નર્મદ (૧૮૭૦) ૨. કવિચરિત્ર-હાલ્દાભાઈ ખેવાભાઈ પંડિત (૧૮૬૬) ૩. કવિચરિત્ર-માપાલાલ મોતીલાલ (૧૮૬૬) ૪. રોક હરિનંદનજ્ઞાનમ બાલગોવિંદદાસનું ચરિત્ર-મન સુખરામ ત્રિપાઠી (૧૮૮૦) ૫. પનોતા પુત્ર - નાનાભાઈ નસરવાનજી પાલજીજી (૧૮૬૬) ૬. ત્રિ ભગવાનદાસ ઠીરડે ભાઉ મોરજીનું જન્મચરિત્ર - દેશીઓનું ભનુ ઇચ્છનાર ૭. શ્રી આચાર્યજી મહાપુત્રનું જન્મચરિત્ર - કેશવલાલ મનસુખરામ (૧૮૭૭) ૮. સુરત શહેરના ખાનમહાદુર અગ્દેશર કોટવાલ. તેમની જીવગીતો સંક્ષેપ

કરસનદાસ મૂળજી ચરિત્ર ઇ. સ. ૧૮૭૭માં આપ્યું છે. એની સાહિત્યિક દૃષ્ટિએ મુલવણી કરતાં એ આપણી ભાષાનું પ્રથમ ચરિત્ર ઠરે છે. એમાં ચરિત્રવિષયને લગતી કેટલીક વીગતો મહીપતરામ પાસે જ હોવી શક્ય હતી તેવી પણ છે. આ પ્રયાસ દ્વારા પોતાના સહકાર્યકર અને સમાજસેવક કરસનદાસ મૂળજીના જીવન અને કાર્યનો એમણે પરિચય આપ્યો છે. શ્રી વિ. ક. વૈદ્ય લખે છે: ‘ઉત્તમ કપોળ કરસનદાસ મૂળજી’ (૧૮૫૮) જેમ ગુજરાતી ચરિત્રવાડ્મયનું પહેલું પુસ્તક છે તેમ મહીપતરામનાં પુસ્તકોમાં પણ પ્રથમ વર્ગમાં આવે તેવું છે. ચરિત્રવિષય સંસારસુધારાની પ્રવૃત્તિમાં ચરિત્રકારના ‘સાથી અને સમઉદ્દેશી’ હોઈ, મહીપતરામે સુધારક કરસનદાસના ‘ખરી સુનીતિના ગ્રન્થ’ સમાન જીવનના એ સ્વરૂપને મુખ્યત્વે અનુલક્ષીને, સંસાર સુધારામાં જે ‘પહેલા વર્ગના બેઝો’ હતો તેની એ પ્રવૃત્તિ સાથે હૃદયપૂર્વક તાદાત્મ્ય સાધીને અને તો પણ યથાશક્ય નિષ્પક્ષપાતપણે તેમ જ પ્રતિસ્પર્ધાઓ સામે પણ મિઠાશથી જ ટીકા કરતાં કરતાં, ઇતિહાસ દૃષ્ટિએ વિશેષ કરી સારી મૂલ્યવત્તાવાળું એ નાનું સરખું પુસ્તક, કવચિત્ રમૂજની છાંટવાળી, ‘શુદ્ધ, સરળ અને રસભરી’ ભાષામાં લખ્યું છે.’

નર્મદયુગ અને ગોવર્ધનયુગને બેડનાર કડીરૂપ સાક્ષર મન:સુખરામ સૂર્યરામ ત્રિપાઠીની સાહિત્યસેવા મુખ્યત્વે નીતિબોધના નિબંધો, વેદાન્ત ગ્રન્થો અને જીવનચરિત્રોરૂપે થઈ છે. ૧૮૬૯ ના

લેખક આપણને, ઉભયના જીવનના કસોટીકાર લાક્ષણિક પ્રસંગો પણ પૂરેપૂરી સાદાઈથી, એક પ્રકારની તાદ્યતાથી વર્ણવીને, આપે છે. દેખાવે પણ છેક સાદી ને પાતળી આ ચોપડીમાંથી આપણે બહુ શક્તિએ છીએ કે નર્મદપત્ની ડાહીગૌરીનું સ્થાન એક રીતે તો પાર્વતી-કુંવરનું બીજી રીતે નવા ગુજરાતની સંસ્કારિતામાં અનોખું છે અને તેથી ચિરસ્મરણીય છે.” વિજયરાય ક. વૈદ્ય.

વર્ષમાં એમનું ફાર્મસ-જીવન-ચરિત્ર અને ૧૮૮૧ના વર્ષમાં 'સુર જોડુલજી સંપતિરામ ઝાલા તથા વેદાન્ત પ્રગટ થયા છે. દલપતરામને 'કવીશ્વર'નું ખિરુદ આપનાર અમદાવાદના એસિસ્ટન્ટ જજ એલેક્ઝાન્ડર કિન્લોક કોબર્સનું ચરિત્ર 'ફાર્મસ-જીવન-ચરિત્ર'માં શ્રી મનઃસુખગમે આલેખ્યું છે. એમાં એમની શૈક્ષીની અવતરણખચિતતા ઓછી દેખાય છે અને ચરિત્રનાયકના વૃત્તાન્તમાં એમણે સળંગસૂત્રતા બળવી છે અને મુકાબલે ઓછી ભારેખમતા નિરૂપણમાં સાચવી છે. સુર જોડુલજીના ચરિત્રમાં ભાવનગરના એ દીવાન અને કાઠિયાવાડના રાજપુરુષના જીવનપ્રસંગોનો ચિતાર હોવા સાથે વેદાન્તવિમર્શ પણ છે. ૧૮૬૦ થી ૧૮૮૦ દરમિયાનના બે દાયકાઓના રાજકીય અને સામાજિક જીવનનું પણ આકર્ષક ચિત્ર આ ચરિત્રથમા સારો ઉઠાવ પામ્યું છે. આટલે સુધી આવતા અર્વાચીન ગુજરાતી સાહિત્યના નર્મદયુગની જીવનચરિત્ર-સમૃદ્ધિની વાત પૂરી થાય છે, અને આપણે અનુવર્તી ગોવર્ધનયુગમાં પ્રવેશ કરીએ છીએ.^૧ જેના નામથી યુગને નામ પ્રાપ્ત થયું છે તે 'સંગમયુગના દ્રષ્ટા' ગોવર્ધનરામે લીલાવતી - જીવનકલા

^૧ નર્મદયુગના ચરિત્રનાક્રમથી કેટલીક ગૌણ કૃતિઓમાં નીચેનીને ગણાવી શકાય.

૧. મહાપુરુષોનાં ચરિત્રો-નર્મદ (૧૮૭૦) ૨. કવિચરિત્ર-હાલાભાઈ શ્રેલાભાઈ પંડિત (૧૮૬૯) ૩. કવિચરિત્ર-આપાલાલ મોતીલાલ (૧૮૬૯) ૪. શેઠ હરિવલ્લભદાસ બાલગોવિંદભાનુ ચરિત્ર-મનઃસુખરામ ત્રિપાઠી (૧૮૮૦) ૫. પનોતા પુત્ર - નાનાભાઈ નસરવાનજી પાલજીજી (૧૮૬૯) ૬. કવિ ભગવાનદાસ બેરફે ભાઉ મેરજીનું જન્મચરિત્ર - દેશીઓનું ભણુ ઇચ્છનાર ૭. શ્રી આચાર્યજી મહાપુરુષનું જન્મચરિત્ર - કેશવલાલ મનઃસુખરામ (૧૮૭૨) ૮. સૂરત શહેરના ખાનખાદુર અરદેશર કોટવાલ : તેમની જીવગીતો સંક્ષેપ

(૧૯૦૬) અને નવલરામ જીવનકથા (૧૮૯૧) એ બે ચરિત્રપુસ્તકો આખ્યાં છે. પહેલા પુસ્તકમાં, ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ના સર્જક શ્રી જોવધનરામ ત્રિપાઠીએ પોતાની વહાલી પુત્રી લીલાવતી ક્ષયરોગમાં નાની ઉંમરે ગત થતાં, એના દૂંકા આયુષ્યને લગતી મુખ્ય હકીકતો આ નાની ચોપડીમાં બહુ સાદી રીતે વર્ણવી છે.....કર્તા વારંવાર જણાવે છે કે આ લખું છું તે જીવનચરિત્ર એટલે વર્ણનાત્મક ચોપડી છે; એમાં રસ કરતાં હકીકતોને જ પ્રાધાન્ય છે, અમુક હકીકતો ઉચિત છાયાપ્રકાશ અને પરિસ્થિતિઆલેખન વડે યથાર્થ ચિત્રણ થાય એટલી જ ચર્ચા એમાં આવી શકે. વળી નાયિકા કર્તાની પુત્રી છે, કર્તા નાયિકાનો પિતા છે, એટલે પિતા પુત્રીને અને પુત્રીનું જટલું જોઈ જાણી શકે તેટલું જ આમાં લખાયલું જોવામાં આવશે, એ પ્રમાણે આ ચિત્ર માત્ર પાર્શ્વચિત્ર છે, આખું ચિત્ર ગણાવાને પાત્ર નથી. (બળવંતરાય ઠાકોર)

પ્રસ્તુત ચરિત્ર ખીજી બે એક રીતે પણ નોંધપાત્ર છે. એમાં એના વિદ્વાન કર્તાએ શ્રેય અને પ્રેય, જિજીવિષા અને મુમૂર્ષુતા, યજમાન અને આતિથેય ધર્મ, વાસના અને લાવના ઇંડો મુદાઓ ઉપરનો પોતાનો પરામર્શ રજૂ કર્યો છે, એ દ્વારા એક પ્રચંડ અને સ્પર્શ તત્ત્વચિંતક લેખકનો આપણને પરિચય મળે છે. લીલાવતીના અઠાળ અવસાનથી છિપજેલા અવસાદનું સામાન્યીકરણ કરી લેખક દેશની એવી અનેક લીલાવતીઓનું માનસદર્શન કરે છે અને એમનું કલ્યાણ થાય એવું ઉપયોગી માર્ગદર્શન પણ આમાં આપે છે.

અહેવાલ - બેહેરામજી બમનજી (૧૮૭૨) ૯. અહેવાલે રુસ્તમજી બમશેદજી જીજીભાઈ - કાવસજી દીનશાહજી કેઆસના (૧૮૭૨) ૧૦. મીઠાભાઈ પ્રબંધ-રૂપશંકર મંગાશંકર (૧૮૭૪), ૧૧. નાહાનાભાઈ ચરિત્ર - કીરપાશંકર ભગવાનજી વૈદ્ય (૧૮૭૫) ૧૨. અકબર - ચરિત્ર-મહીપતરામ નીલકંઠ (૧૮૮૬).

શ્રી. રમણભાઈ નીલકંઠે લખ્યું છે કે, ‘... ‘લીલાવતી જીવનકલા’ પિતા અને પુત્રી બન્નેની અભિજાત વૃત્તિની સાક્ષી પૂરે છે, અને ગોવર્ધનરામની સ્નેહશીલતાથી તેમના કુટુંબમંડળમાં પ્રસરેલી સુજનતા તથા સદ્ભાવનુ ચિત્ર આપે છે. એ પુસ્તકમાંનો ઠગુરસ પણ ગોવર્ધનરામના હૃદયની એ આર્દ્રતાને વિશેષ પ્રમાણથી પ્રતિપાદન કરે છે. ગહન તત્ત્વચિંતન, ભવ્યવિચાર અને દૂરગામી કલ્પનાના સ્થાનભૂત ચિત્રમા વસેલી આ મૃદુતા તેમના સમસ્ત જીવનમાં અને લેખનમાં વિશિષ્ટતાથી વ્યાપેલી છે.’

નવલરામની જીવનકથા એ ૧૮૯૧ના વર્ષમાં ગોવર્ધનરામે સંપાદિત કરેલ ‘નવલગ્રન્થાવલિ’ના ઉપોદ્ધાતરૂપે મૂળે લખાયેલ ચરિત્રવૃત્તાન્ત છે. એમાં નવલરામની જીવનપ્રવૃત્તિ અને એમની માનસિક સજ્જતાનો પરિચય એમણે કરાવ્યો છે. ચરિત્રનાયકના જીવનની હકીકતો લેખકે ખૂબ ચીવટપૂર્વક ભેગી કરી હશે એની પ્રતીતિ આ લખાણ કરાવે છે. શ્રી વિજયરાય વૈદે લખ્યું છે કે, ‘નવલરામની જીવનકથા’ અરણ્યમાંના શિવાલયમાં અપૂર્ણિત રહેલા પણ પૂજનીય ખાણની કોઈ પૂજા કરે’ તેવી શ્રદ્ધાથી કેટલીક મહત્ત્વની અપ્રકટ સામગ્રીને આધારે લખાઈ છે. એમાં કથાપ્રવાહ અખંડ રહેતો નથી, કથાલેખકના ગ્રન્થપરીક્ષાદિ વિષયો પરના વિચાર વચ્ચે વચ્ચે અણુઘટતા લંખાણથી મુકાયા છે અને વ્યક્તિ નવલરામના જીવનવૃત્તાન્તથી વિવેચક નવલરામનું કાર્ય ઇચ્છીએ તેટલું જુદું પાડી બતાવાયું નથી. એ જેમ મધ્યમ કક્ષાની પણ જરા ગંભીર મર્યાદાઓ છે, તેમ સામી ખાજુ તેની ગુણવત્તા પણ મોટી છે. લેખકને કથાવિષય માટે જીવન્ત સહાનુભૂતિ છે, તેની મનુષ્ય તરીકેની વિશિષ્ટતા અને સંસ્કારસેવક તરીકેની, ખાસ કરી ગ્રન્થપરીક્ષક તરીકેની, શક્તિઓની તેમને પૂરી કદર છે. એટલું જ નહીં પણ તેનાં એ બન્ને સ્વરૂપોની ખામી રજમાત્ર ઢાંક્યા વિના અને છતાં તટસ્થ દ્રષ્ટાની સજ્જ પરલક્ષિતાથી દર્શાવાઈ છે એમ વાચક અનુભવે

છે. નવલરામે પોતે ઇચ્છ્યો હોત તેવા શોધ, સત્યતા તથા વિવેક-ધરાવનાર આ ચરિત્રનિરૂપકે પૂજનું એ ધર્મકાર્ય 'નવલગ્રન્થાવલિ'ના દીર્ઘ પ્રવેશકરૂપે પાર પાડ્યું તેથી જ એ સ્મરણીય વિવેચનકારની કીર્તિ ઉજ્જવલતર થઈ અને તેની સેવાઓનું યોગ્ય મૂલ્યાંકન.

•સરલતર થયું એ નિર્વિવાદ વાત છે.'

શ્રીસુત ગોવર્ધનરામ (લે૦ કાન્તિલાલ છ. પંડ્યા) એ સાક્ષરશ્રી ગોવર્ધનરામ માધવરામ ત્રિપાઠીનું ૧૯૧૦ ની સાલમાં પ્રગટ થયેલું જીવનચરિત્ર છે. એ જીવનચરિત્રની ખીજ આવૃત્તિ આ વર્ષે (૧૯૬૬માં) ૫૬ વર્ષ પછી સદ્ગતની પુણ્યતિથિએ સંવર્ધિત અને સંશોધિત સ્વરૂપમાં એન. એમ. ત્રિપાઠીએ પ્રગટ કરી છે. આ ચરિત્ર સૌ પ્રથમ પ્રસિદ્ધ કરતી વખતે ડૉ૦ કાન્તિલાલ પંડ્યાને કેટલીક મર્યાદાઓથી નભાવી લેવું પડ્યું હતું. ચરિત્રને ખડ્ડજનભોગ્ય બનાવવા માટે ભાષાને સરળ રાખવી પડી હતી, જીવનપ્રસંગોમાંથી રસિક કહી શકાય તેવા જ પ્રસંગોને પ્રાધાન્ય આપવું પડ્યું હતું વગેરે. આ કારણસર તે કાળે પ્રાપ્ય હતી તેવી ચરિત્રનાયકની જીવન-સામગ્રીનો એ કૃતિમાં પૂરેપૂરો વિનિયોગ થઈ શક્યો નહોતો. વળી ગોવર્ધનરામે બાવીસેક વર્ષો સુધી લખવી ચાલુ રાખેલી Scrap book ની સામગ્રીનો પણ એ કૃતિને લાભ નહોતો મળ્યો. એ બધી ખૂટતી કડીઓ આ ખીજ આવૃત્તિમાં પૂરી લેવામાં આવી છે.

આ જીવનકથા હવે ચાર ખંડોમાં આપણને સંપૂર્ણ સ્વરૂપમાં ઉપલબ્ધ છે. એ ચારમાંના પ્રથમ ખંડમાં ગોવર્ધનરામનું જીવનવૃત્તાન્ત અને ખીજા ખંડમાં તેમના વ્યક્તિજીવનની લાક્ષણિકતાઓનું ખયાન આપતાં લેખકે એ મેધાવી પુરુષની પ્રતિભા, પ્રકૃતિ, ખુદ્ધિ, ધર્મભાવના, વિચારશીલતા, ભાવનાસૃષ્ટિ, તથા સાહિત્યસર્જન વિષયક માહિતી આપી છે. ત્રીજા ખંડમાં ચરિત્ર-

નાયકના જીવનના વિવિધ પાસાં જેમકે પારિવારિક જીવન, વકીલ તરીકેની ઉજ્જવલ કારકિર્દી, સાક્ષરજીવન અને સમગ્ર જીવનને વ્યાપતી ખીજી પ્રવૃત્તિઓનો પરિચય કરાવ્યો છે; અને છેલ્લે પરિશિષ્ટ રૂપે પુસ્તકમાં દેખાતા ચોથા ખંડમાં ગોવર્ધનરામની અંગત રોજનીશીમાથી ઉલ્લેખપાત્ર બાબતો, એમના જીવનની વર્ષાનુક્રમણી, અને તત્કાલીન લોકસ્થિતિ અને યુગસ્થિતિ, દયારામ ગિદ્દમલ સાથેનો તેમનો પત્રવ્યવહાર, તેમની કૃતિઓની યાદી વગેરે વિશેની પૂરી માહિતી આપી છે.

આ કૃતિની આલોચના કરતા એક વિદ્વાન ગ્રંથસમીક્ષકે લખ્યું છે કે, ‘ આ આવૃત્તિ વાચતા કવિ, નવલકથાકાર, વિચારક અને તત્ત્વચિંતક ગોવર્ધનરામના જીવનની બાહ્યાન્તરગત જે રસિક અને જાણવા-સમજવા તથા વિચારવા જેવી હકીકતો સાપડે છે, એમની વિદ્યોપાસના અને સર્જનયાત્રા વિશે જે માહિતી મળે છે, દૈવનો કોઈ મૂઠ સંકેત હો કે પછી કાળબળ હો, પરંતુ ગાંધીજીના પ્રેરણાથી ગોવર્ધનરામના જે કાન્તદ્રષ્ટાનું દર્શન થાય છે, એ ત્રિવેણીસ ગમના સ કાન્તિકાળના સમાજજીવનની અને પડિતયુગની જે અનન્ય તસવીર સાપડે છે તેમ જ એમની સમાજકલ્યાણલક્ષી વિચારધારાનો પરિચય થાય છે તે સર્વ સરસતા અને સુખદ ગાભીર્યને સમન્વિત કરતી અનુભૂતિ જન્માવે છે...હો. કાન્તિલાલ ખંડ્યાએ ગોવર્ધનરામના જીવન અને કાર્ય વિશેની તમામ હકીકતોને વ્યવસ્થિત રીતે પ્રાસાદિક શેલીમાં રજૂ કરી છે. એટલું જ નહીં, પરંતુ ચરિત્રનાયકના પ્રખર વ્યક્તિત્વને, તેમના જીવનકાર્યને લાગણીથી અને આદરસાવથી આલેખી ગુણાનુરાગી દૃષ્ટિથી પરંતુ સંયમપૂર્વક તેનું મૂલ્યાંકન પણ કર્યું છે.’

શ્રી. બળવંતરાય કે. ઠાકોરે અંબાલાલભાઈ નામનું જીવન-ચરિત્ર આપીને દી. બ. અંબાલાલ સાકરલાલ દેસાઈનો ચિન્તન-

સરપૂર પરિચય આપવાનો પ્રયાસ કર્યો છે. વર્તમાન ગુજરાતનાં આકૃતિ અને સર્વને ઘડવામાં નોંધપાત્ર ફાળો આપનાર આ તેજસ્વી સમાજહિતચિંતક આ કૃતિમાં બ. ક. ઠા. ના લાક્ષણિક ગદ્યની મદદથી જીપસી આવ્યા છે. પ્લૂટાર્કનાં ચરિતો એ બ.ક.ઠા. એ અંગ્રેજીમાંથી પ્રો. હરિલાલ માધવરામ ભટ્ટના સહયોગમાં, કરેલું ભાષાન્તર છે. પંડિતયુગના કવિ કાન્તે પણ ૧૮૯૫ ના વર્ષમાં પ્રેસિડેન્ટ લિંકનનું ચરિત્ર અનૂદિત સ્વરૂપે આપ્યું છે.

આ કૃતિઓની નોંધ લીધા પછી ૧૯૧૩ના સપ્ટેમ્બર મહિનામાં લખાઈ પૂરું થયેલું પણ પ્રગટ ૧૯૧૬ના વર્ષમાં થયેલું એવું નંદશંકર જીવનચિત્ર ધ્યાનપાત્ર ચરિત્ર તરીકે લેખાવું જોઈ એ. પ્રસ્તુત 'ચિત્ર' નંદશંકર તુળજશંકર મહેતાના પુત્ર શ્રી વિનાયક મહેતાએ 'લિખિત હકીકતોને અભાવે' લખેલું છે. સાહિત્યિક, સામાજિક તેમ જ ઐતિહાસિક એમ ત્રણે રીતે દસ્તાવેજી મૂલ્ય ધરાવતા આ ચરિત્રપુસ્તક દ્વારા લેખકે પિતૃતર્પણ કર્યું છે. આ કૃતિને શ્રી શુનીલાલ મડિયાએ 'સુધારાયુગનું સમુદ્રમંથન' અને 'દિલચસ્પ દસ્તાવેજ' જેવાં અભિધાનોથી ઓળખાવ્યું છે, અને લખ્યું છે કે, ".....આ જીવનચરિત્ર તો ગુજરાતની સર્વપ્રથમ નવલકથા 'કરણવેલો'ના લેખક નંદશંકર તુળજશંકર મહેતાનું છે, પણ એ વ્યક્તિચિત્ર મટીને એક વ્યાપક સમાજચિત્ર અને યુગચિત્ર બની રહે છે.' આચાર્ય આનન્દશંકર ધ્રુવનો અભિપ્રાય પણ એ જ મતલબનો છે. તેમણે લખ્યું છે કે, ".....ખરી રીતે ચરિત્રને 'ચિત્ર' નામ આપનાર, અને પોતાની કૃતિમાં એ નામને યથાર્થ કરી બતાવનાર, આ જાતના પ્રથમ ચરિત્રલેખક રા. ભાઈ વિનાયક નંદશંકર મહેતા છે. એમણે જે ચિત્ર દોર્યું છે તે એમના પિતાશ્રી સ્વ. નંદશંકર તુળજશંકરના કરતાં પણ વિશેષતઃ એમના સમયનું છે, અને તે એવું સાક્ષાત્કારક છે કે વાચક જાણે એ વાંચતાં ખાલી ઊંડશે કે : તસ્મિન્નેવ દેશે તસ્મિન્નેવ કાલે વર્તે । ”

.....કેવળ કાલ્પનિકતામા રાચતી વૃત્તિ હવે વાસ્તવિકતા-
સાથી વળવા લાગી છે. એટલે લેખકની કલ્પનાએ ઘડી કાઢેલા વાર્તા-
નાટકાદિમાના ઉદ્દેશાવિત પાત્રો કરતાં જગતના પટ પર અમર
પદ્મપંકિત મૂકી ગયેલા વાસ્તવિક પાત્રો પ્રત્યે હવે વલણ વધે અને
તેથી ચરિત્રસાહિત્ય જરા આગળ આવે તો તે સ્વાભાવિક છે.
પશ્ચિમના દેશોમા તો મહાવિગ્રહ પછી એ સ્થિતિ ક્યારની શરૂ થઈ
ચૂકી છે. લેખક-વાચક ઉભયવર્ગમાં તે ખડું માનવતું સ્થાન ભોગવે
છે. આપણે ત્યાં પણ પ્રજાની અસ્મિતા હવે જાગી છે, પોતાના
ભૂતકાળના વીરોની પૂજામાથી પ્રેરણા મેળવવાનું હવે એને ભાન
આવ્યું છે, અને સાહિત્યકારોમાં પણ કેવળ જૂના જ સાહિત્યપ્રકારોમાં.
ભરાઈ ન રહેતાં નવાં નવાં ક્ષેત્રો ખેડવાની ઇચ્છા પ્રબળ થઈ છે.
એટલે યુગલક્ષણો તપાસતાં ચરિત્રવાદ્યમયમાં આવેલી ભરતી બેતાં
આશ્ચર્ય થશે નહીં. ' આ શબ્દો શ્રી. વિશ્વનાથ ભટ્ટે ૧૯૦૩-૦૪ના
ગ્રન્થસ્થ વાદ્યમયના ચરિત્રવિભાગને સમીક્ષતાં વાપર્યાં છે. પંડિતયુગ
અને ગાંધીયુગ વચ્ચેના અનેક તફાવતોમાનો એક એ પણ છે કે
ગાંધીજીના નેતૃત્વ નીચે આપણે ત્યાં શરૂ થયેલા રાષ્ટ્રીય શિક્ષણના
કાર્યક્રમને સફળ બનાવવા અનેક સમર્થ સાહિત્યકારો અને અધ્યાપકો
આપણને મળ્યા અને એમણે દેશ-પરદેશના, જીવનના લિન્નલિન્ન
ક્ષેત્રોમા માનવજાતના અભ્યુદય અને કલ્યાણ માટે કાર્ય કરી ગયેલા,
મહાનુભાવોનાં ચરિત્રો આપણને આપ્યાં.

૧૯૦૩-૦૪ ના વર્ષમા કવીંચર દલપતરામ નામનો ચરિત્ર-
ગ્રંથ કવિ ન્હાનાલાલ આપણને આપે છે અને શ્રી કનૈયાલાલ મુનશી
નરસૈયો : ભક્ત હરિનો નામનું નરસિંહ મહેતાનું જીવનચરિત્ર
આલેખે છે. દલપતરામનું રેખાત્મક વૃત્તાન્ત એમના એક શિષ્ય
કાશીશંકરે આ પુસ્તક પ્રગટ થયું તે પહેલાં આપ્યું હતું પ્રા. તે
પુસ્તક ચરિત્રનાયકને કોઈ રીતે ન્યાય કરે તેવું નહોતું.
ત્રણ ભાગમાં વિસ્તરે છે. એમાં દલપતરામના જન્મથી

સમયાવધિના ગુજરાતના સામાજિક, સાંસ્કૃતિક અને ધર્મલક્ષી વાતાવરણનું રસિક અને અને વીગતસભર ચિત્રાત્મક તાદશતાવાળું વર્ણન નાનાલાલે ‘આપ્યું’ છે. ‘કાવ્યદીક્ષા’ નામના પહેલા ભાગમાં દલપતરામની પૂર્વતૈયારી એટલે કે કાવ્યશાસ્ત્રનો એમનો અભ્યાસ અને તેઓ અમદાવાદમાં ફાર્મસીને મળ્યા ત્યાં સુધીનું વૃત્તાન્ત મળે છે. ખીજા બે ભાગોમાં કવિશ્વરના જીવનની શેષ માહિતી કવિએ આપી લીધી છે. આ ચરિત્રમાં શબ્દાળુતા, ચરિત્રનાયકતા ગુણાવગુણોની તટસ્થ સમીક્ષાનો અભાવ, એકપક્ષી મહતાદર્શનનો અતિરેક, અને અત્યુક્તિ સુધી પહોંચી જતી પુત્રની પિતૃભક્તિ જેવા કેટલાએક દોષો પણ છે. છતાં કવિએ ગુજરાતનું સંસ્કૃતિકર્શન અને ચરિત્રવૃત્તાન્ત એમ બન્ને આપવાને ઇરાદે ચોક્કસ વિસ્તૃત ફેલક, પુત્ર પાસેથી જ મળી શકે તેવી ઉપયોગી માહિતી અને વર્ણનાત્મકતાની દૃષ્ટિએ આ કૃતિનું ગુજરાતી ચરિત્ર વાક્યમયમાં નોંધપાત્ર સ્થાન ગણાય.

કવિશ્રીને હાથે આ ઉપરાંત લખાયેલા ચરિત્રલેખો ‘ચિત્રદર્શનો’ નામની એમની કાવ્યપોથીમાં મળે છે. સ્વ. સયાજીરાવ કલાપી અને મહર્ષિ દયાનંદનાં તેજછાયાનાં ચિત્રો એમની કવિત્વપૂર્ણશૈલીમાં એમણે આલેખી ખતાવ્યાં છે જે સુરેખ, રસિક અને નવીન નિરૂપણનો અનુભવ કરાવનારાં અને ખડુધા તટસ્થ કહી શકાય એવાં નીવડી આવ્યાં છે. અહીં રમૂ થયેલી ત્રણે વ્યક્તિઓ રાજકીય, ધાર્મિક તેમ જ સાહિત્યિક એમ ત્રણ સિન્ન સિન્ન ક્ષેત્રની છે. સયાજીરાવ અને દયાનંદ તો ભારતખ્યાત વ્યક્તિઓ ગણાય. આ ઐતિહાસિક શબ્દચિત્રો ઇતિહાસની પાર્શ્વભૂમિકામાં આલેખાયાં હોઈ જે તે ચિત્રનાં તત્કાલીન યુગસ્થિતિ અને વાતાવરણનો પરિચય પણ મળે છે.

શ્રી. કનૈયાલાલ મુનશીએ નરસૈયો : ભક્ત હરિનો અને નર્મદ : અર્વાચીનોમાં આદ્ય નામના બે ગુજર કવિઓનાં ચરિત્ર-

વૃતાન્તો આપતા ગ્રંથો આપ્યા છે. બન્નેનાં વ્યક્તિચિત્રો આકર્ષક છે અને મુનશીએ પોતાની તેજસ્વી નિરૂપણશૈલીમાં બંનેના જીવન-કાર્યને સ્વચ્છ અને સાવાદ્રું અંગતિ આપી છે. ચરિત્રકથનને કલ્પના-તત્ત્વથી અનુપ્રાણિત કરીને ચિત્રસદૃશ શૈલીમાં અહીં રજૂ કરવાનો પ્રયત્ન છે. ‘માનવતાના આર્ષદર્શનો’ના લેખક મુનશી પાસે ચરિત્ર-વાહ્યમય માટે આગવી સૂઝ હોવાની આ ગ્રંથો પ્રતીતિ કરાવે છે.

મુનશીનું પહેલું ચરિત્ર નરસિંયો : ભક્ત હરિનો શ્રી વિશ્વનાથ ભટ્ટને મને પૂરેપૂરું સફળ ચરિત્ર નથી; કારણ એમાં ચરિત્રનાયક માટે લેખકને સમસાવ હોવા છતાં એની સાથે એમણે તાદાત્મ્ય કળવ્યું નથી. નરસિંહના જીવનની ભક્તિ, જ્ઞાન અને આધ્યાત્મિકતા જેવી બાબતો સાથે જુદિજીવી મુનશીનો મેળ ખાવો અશક્ય હોઈ આમ બનવા પામ્યું છે એમ શ્રી. વિ. મ. ભટ્ટ માને છે. ‘લેખકમાં કાલ્પનિકને વાસ્તવિક બનાવવાની, દૂરને નિકટ આણી મૂકવાની બહુઈ શક્તિ છે, તેને બળે આપણે આદિ કવિ જે ભૂતકાળના દૂર દેશમાં ધુમ્મસ-મય રેખામાત્ર જેવો હતો તેમાં એમણે માનવતા ભરી નસેનસ દેખાઈ આવે એવી સુરેખ પ્રાણથી ધબકતી સજીવ મૂર્તિરૂપે પ્રત્યક્ષ કર્યો છે. એ આ ચરિત્રનો મોટો ગુણ છે. પણ બીજી બાજુથી એ આદિ કવિના જીવનના આત્મરૂપ અમત્કારો પ્રત્યે એમણે એવું વલણ દર્શાવ્યું છે કે એનું જે ગૌરવ આપણી કલ્પનામાં છે તે સઘળું અળપાઈ જાય છે અને સમગ્ર નિરૂપણ બીજું બાલીશ લાગ્યા કરે છે.....ચરિત્ર તરીકે આ ગ્રંથની સૌથી મોટી ક્ષતિ એ લાગે છે કે એમાં નરસિંહના જમાનાનો જરા સરખો પણ ખ્યાલ આપવા લેખકે પ્રયાસ કર્યો નથી. નરસિંહ જીવી ગયો એ યુગ, પરિસ્થિતિ કે વાતાવરણનો લેખકે પૃથક્ રૂપે તો ચિતાર આપ્યો જ નથી, પણ આટલાં સવાસો પાનામાં આડકતરા, અછડતા ઉલ્લેખરૂપે પણ એનો કયાંયે નિર્દેશ કર્યો નથી એટલે આ આખું ચિત્ર ઉલટક કે અજર લટકતું હોય એવું લાગે છે.’

જાડાં સંવેદનોને વાચા આપનારો ખન્યો છે અને લેખિકાના હૃદયની અંતર્ગૂઢ વ્યથાનું પણ આપણને ભાન કરાવે તેવો ખન્યો છે. શ્રી. રા. વિ. પાઠક, પ્રો. વિ. ર. ત્રિવેદી, શ્રી. નરહરિ પરીખ તથા શ્રી. ગગનવિહારી મહેતાનાં વિવેચનાત્મક લખાણો રમણભાઈના સાહિત્યપ્રદાનનો પરિચય આપવામાં ઘણી ઉપયોગી સામગ્રી પુરવાર થાય છે.

ભોગીન્દ્રરાવ દિવેડિયા એ જે ખંડમાં લખાયેલા પુસ્તકમાં લેખક શ્રી. શાન્તિલાલ તોલાટે પહેલા ખંડમાં એક જમનાના લોક-પ્રિય નવલકથાલેખકની જીવનરેખાનો પરિચય કરાવ્યો છે અને બીજા ખંડમાં એમની નવલકથાઓની વિવેચનાત્મક માહિતી આપી છે. આ ચરિત્રપુસ્તક તૈયાર કરનાર લેખકે પોતાની જાતને ‘સ્વર્ગસ્થની કૃતિઓના એક અભ્યાસક’ તરીકે ઓળખાવી છે. લેખકના જમાનાનું ચિત્ર પણ શ્રી. તોલાટે આકર્ષક રીતે આલેખી અતાવ્યું છે. બીજા ખંડનું દિવેડિયાના સાહિત્યપ્રદાનનું કરેલું મૂલ્યાંકન ચરિત્રલેખકની ગુણાનુરાગી અને નિષ્પક્ષ દૃષ્ટિનું ઘોતક છે. છત્રપતિ શિવાજીચરિત્ર (લે. શ્રી. વામન મુકાદમ) વીર વિકૃલભાઈ (લે. ધીરજલાલ શાહ), બુઝર્ગ યુવાન અખ્મદ તૈયબજી (લે. શ્રી. કલ્યાણજી મહેતા) એ ત્રણ ચરિત્રિકાઓ આપણા ઇતિહાસ અને સ્વાતંત્ર્યની પ્રવૃત્તિમાં નોંધપાત્ર કાર્ય કરી ગયેલી વ્યક્તિઓનાં ભાવનાશાળી ચિત્રો આપવાનો પ્રયત્ન કરે છે.

થયો હોવાનું અનુભવી શકાય છે. નર્મદનો જમાનો, સામાજિક રીતરિવાજો, ધાર્મિક પરિસ્થિતિ, રાજકીય અંધાધૂંધી, વહેમનું સામ્રાજ્ય, સાહિત્યિક પરિસ્થિતિ, પશ્ચિમની સંસ્કૃતિનો પ્રવાહ અને આપણા લોકજીવનનું શરૂ થયેલું સ્થિત્યંતર, વગેરે જાણે કે આપણી આગળ સાક્ષાત્કૃત થાય છે. આ ચિત્રાવલિ ઉપરાંત ચરિત્રનાયકના કર્તવ્ય અને ચારિત્ર્યની જ્યાં જ્યાં મુલવણી કરવાની આવી છે ત્યાં ત્યાં પણ, ચરિત્રનાયક માટે લેખકને અપાર સમસ્યા હોવા છતાં, તટસ્થ અને વિવેકપુરઃસર તે કરી બતાવી છે; તેથી નર્મદના ગુણોની સાથે તેની મર્યાદાઓનું પણ અહીં યથાર્થ દર્શન મળે છે.

મહાત્માજીના સહવાસમાં-૧ (લે. ઇંદુલાલ યાજ્ઞિક), સંત ક્રાન્સિસ (મહાદેવ દેસાઈ), પ્રિન્સ બિસ્માર્ક (લે. વિજય વાસુ), રાજા છખીલારામ બહાદુર (લે. માનશંકર મહેતા) એ આ વર્ષની બીજી ચરિત્રપુસ્તિકાઓ છે.

૧૯૩૪ના વર્ષમાં એ સારાં ચરિત્રપુસ્તકો આપનાર વ્યક્તિઓ છે શ્રી. સુશ્રુત ર. નીલકંઠ અને શ્રી. શાન્તિલાલ તોલાટ. શ્રી. નીલકંઠે એમના પિતાશ્રી રમણલાઈ નીલકંઠનાં જીવન, કાર્ય અને સાહિત્યને જાણવામા ઉપયોગી થાય તેવા લેખો, અંગ્રેજીમાં ઇંન્ડુ સંપાદન સ્વ. સર રમણલાઈમા આપણને આપ્યું છે. અને શ્રી. તોલાટે ભોગીન્દ્રરાવ દિવેટિયા નામનું ચરિત્રપુસ્તક આપ્યું છે. પહેલા સંપાદનમાં જુદી જુદી વ્યક્તિઓ દ્વારા લખાયેલા ૩૦ જેટલા લેખોમા શ્રી. નરસિંહરાવ દિવેટિયા, દિ. બ. કૃષ્ણલાલ ઝવેરી, શ્રી. બ. ક. ઠાકોર, ડૉ. હરિપ્રસાદ દેસાઈ, પ્રો. દાવર અને શારદાબેનના સંસ્મરણાત્મક લેખો ચરિત્રનાયકના જીવન અને ૧૩ ઠીક શ્રદ્ધેય માહિતી આપી છૂટે છે અને સદગતના ૧ અનેક વિલક્ષણતાઓ ઉપર પ્રકાશ પાડે છે. 'જીવન-
' ' ' લેડી વિદ્યાબેન લખેલો લાંબો લેખ અંતઃકરણનાં

મુનશીનું બીજું ચરિત્ર પણ માત્ર સવાસો પાનાંનું છે જે નર્મદ, જેવી, જીવન અને સાહિત્યમાં ઘણું મોટું અને ઐતિહાસિક રીતે નોંધપાત્ર કાર્ય કરી ગયેલી, વ્યક્તિ માટે ખૂબ નાનું ગણાય. લેખકે જે યોજના અહીં મૂકી છે તે રીતે તે એમાં કશું ખૂટતું દેખાતું નથી પણ આ જ રૂપરેખાને હજી વધુ સ્પષ્ટ કરી શકાય એમ લાગે છે. મુનશીની આ કૃતિમાં ઉદ્દેશલક્ષિતા ઊડીને આંખે વળગે તેવી છે. ગુજરાતની અસ્મિતાના આ આઘ ઉદ્દગાતાની માનવી તરીકેની મહતાનું ગૌરવ કરી એની માનવસહજ નિર્જળતાઓ અને મર્યાદાઓનું પણ દર્શન કરાવી છૂટવાનો એમનો ઇરાદો હોય એમ લાગે છે. કૃતિની શૈલી પ્રાણુવાન અને ધસમસતી પ્રવાહિતાવાળી છે. ‘વાચક પરની પોતાની સત્તા ક્ષણભર પણ વીલી ન મૂકવી એ શ્રી. કનૈયાલાલની કલાનું મુખ્ય લક્ષણ છે. વીરપૂજા અને માનવ્યપૂજનો સમન્વય સાધનારી વ્યક્તિબળ અને સમુદાયિક બળનો સુમેળ સાધનારી ભાવના એ આ કલાનું પોષક બળ છે.’

૧૯૩૩ ના વર્ષમાં પ્રગટ થયેલું **વીર નર્મદ** શ્રી વિશ્વનાથ ભટ્ટે રચેલું કવિ નર્મદના જીવન-કવનનો પરિચય આપતું નોંધપાત્ર ચરિત્રપુસ્તક છે. કવિ નર્મદની પ્રથમ શતાબ્દી ૧૯૩૩માં ગુજરાત-ભરમાં ઉજવાઈ તે પ્રસંગના સ્મારકરૂપે અમદાવાદની ગુજરાત સાહિત્યસભાએ આ ગ્રંથ શ્રી. વિ. મ. ભટ્ટ પાસે તૈયાર કરાવ્યો છે. શ્રી. વિશ્વનાથ ભટ્ટ નર્મદયુગની તમામ લાક્ષણિકતાઓના અભ્યાસપૂર્ણ ચિંતાર સાથે આ ચરિત્ર આલેખે છે. આ ચરિત્રથી આપણા ચરિત્ર-વાહ્યમયમાં ગણનાપાત્ર ઉમેરો થયો છે. લેખકનો હેતુ નર્મદના જીવન-કવનની વીગતોને કાલાનુક્રમે વર્ણવી બતાવવાનો નથી; પણ એ યુગમૂર્તિના જીવનની સામાજિક, સુધારાલક્ષી પ્રવૃત્તિઓ તથા સાહિત્યમાં લગભગ બધા પ્રકારોને તેણે કરેલું અર્પણ રજૂ કરતા જઈ તેના પ્રકાશમાં એક આકર્ષક ચિત્રાવલી ઊભી કરી બતાવવાનો છે. આ હેતુ લેખકની ચિત્રો ઊભાં કરી શકનારી લેખિની દ્વારા સિદ્ધ

થયો હોવાનું અનુભવી શકાય છે. નર્મદનો જમાનો, સામાજિક રીતરિવાજો, ધાર્મિક પરિસ્થિતિ, રાજકીય અંધાધૂંધી, વહેમનું સામ્રાજ્ય, સાહિત્યિક પરિસ્થિતિ, પશ્ચિમની સંસ્કૃતિનો પ્રવાહ અને આપણા લોકજીવનનું શરૂ થયેલું સ્થિત્યંતર, વગેરે બાજુ કે આપણી આગળ સાક્ષાત્કૃત થાય છે આ ચિત્રાવલિ ઉપરાંત ચરિત્રનાયકના કર્તવ્ય અને ચારિત્ર્યની જ્યાં જ્યાં મુલવણી કરવાની આવી છે ત્યાં ત્યાં પણ, ચરિત્રનાયક માટે લેખકને અપાર સમસ્યાવ હોવા છતાં, તટસ્થ અને વિવેકપુરઃસર તે કરી બતાવી છે; તેથી નર્મદના શુણ્ણી સાથે તેની મર્યાદાઓનું પણ અહીં યથાર્થ દર્શન મળે છે.

મહાત્માજીના સહવાસમાં-૧ (લે. ઇંદુલાલ યાજ્ઞિક), સંત ક્રાન્સિસ (મહાદેવ દેસાઈ), પ્રિન્સ બિસ્માર્ક (લે. વિજય વાસુ), રાજા છપ્પીલારામ બહાદુર (લે. માનસંકર મહેતા) એ આ વર્ષની ખીજ ચરિત્રપુસ્તિકાઓ છે.

૧૯૩૪ના વર્ષમાં બે સારાં ચરિત્રપુસ્તકો આપનાર વ્યક્તિઓ છે શ્રી. સુશ્રુત ર. નીલકંઠ અને શ્રી. શાન્તિલાલ તોલાટ. શ્રી. નીલકંઠ એમના પિતાશ્રી રમણલાઈ નીલકંઠનાં જીવન, કાર્ય અને સાહિત્યને બાણવામા ઉપયોગી થાય તેવા લેખો, અંગલિઓ ઇંતુ સંપાદન સ્વ. સર રમણલાઈમાં આપણને આપ્યું છે. અને શ્રી. તોલાટે ભોગીન્દ્રરાવ દિવેટિયા નામનું ચરિત્રપુસ્તક આપ્યું છે. પહેલા સંપાદનમાં જુદી જુદી વ્યક્તિઓ દ્વારા લખાયેલા ૩૦ જેટલા લેખોમા શ્રી. નરસિંહરાવ દિવેટિયા, દિ. બ. કૃષ્ણલાલ ઝવેરી, શ્રી. બ. ક. ઠાકોર, ડૉ. હરિપ્રસાદ દેસાઈ, પ્રો. દાવર અને શ્રીમતી શારદાબેનના સંસ્મરણાત્મક લેખો ચરિત્રનાયકના જીવન અને કાર્યની ઠીક ઠીક શ્રદ્ધેય માહિતી આપી છૂટે છે અને સદગતના વ્યક્તિત્વની અનેક વિલક્ષણતાઓ ઉપર પ્રકાશ પાડે છે. 'જીવન-વિધાયક' નામનો લેડી વિદ્યાબેને લખેલો લાખો લેખ અંતઃકરણના -

છાંડાં સંવેદનોને વાચા આપનારો ખન્યો છે અને લેખિકાના હૃદયની અંતર્ગૂઢ વ્યથાનું પણ આપણને ભાન કરાવે તેવો ખન્યો છે. શ્રી. રા. વિ. પાઠક, પ્રો. વિ. ર. ત્રિવેદી, શ્રી. નરહરિ પરીખ તથા શ્રી. ગગનવિહારી મહેતાનાં વિવેચનાત્મક લખાણો રમણભાઈના સાહિત્યપ્રદાનનો પરિચય આપવામાં ઘણી ઉપયોગી સામગ્રી પુરવાર થાય છે.

ભોગીન્દ્રરાવ દિવેટિયા એ જે ખંડમાં લખાયેલા પુસ્તકમાં લેખક શ્રી. શાન્તિલાલ તોલાટે પહેલા ખંડમાં એક જમનાના લોક-પ્રિય નવલકથાલેખકની જીવનરેખાનો પરિચય કરાવ્યો છે અને બીજા ખંડમાં એમની નવલકથાઓની વિવેચનાત્મક માહિતી આપી છે. આ ચરિત્રપુસ્તક તૈયાર કરનાર લેખકે પોતાની જાતને ‘સ્વર્ગસ્થની કૃતિઓના એક અભ્યાસક’ તરીકે ઓળખાવી છે. લેખકના જમાનાનું ચિત્ર પણ શ્રી. તોલાટે આકર્ષક રીતે આલેખી અતાવ્યું છે. બીજા ખંડનું દિવેટિયાના સાહિત્યપ્રદાનનું કરેલું મૂલ્યાંકન ચરિત્રલેખકની ગુણાનુરાગી અને નિષ્પક્ષ દષ્ટિનું ઘોતક છે. છત્રપતિ શિવાજીચરિત્ર (લે. શ્રી. વામન મુકાદમ) વીર વિકૃલભાઈ (લે. ધીરજલાલ શાહ), યુઝર્ગ યુવાન અખ્યાસ તૈયબજી (લે. શ્રી. કલ્યાણજી મહેતા) એ ત્રણ ચરિત્રિકાઓ આપણા ઇતિહાસ અને સ્વાતંત્ર્યની પ્રવૃત્તિમાં નોંધપાત્ર કાર્ય કરી ગયેલી વ્યક્તિઓનાં ભાવનાશાળી ચિત્રો આપવાનો પ્રયત્ન કરે છે.

બ્રહ્મર્ષિ વસિષ્ઠ એ વિ. ક. વૈદે લખેલું ૧૯૩૬ના વર્ષમાં પ્રગટ થયેલું આપણા એ પ્રાચીન ઋષિવરના જીવન અને દર્શનનો પરિચય આપતું ચરિત્રવૃત્તાન્ત છે. શૈલીની દષ્ટિએ પ્રસાદગુણયુક્ત અને ઓજસવન્તું આ પુસ્તક વાચકને પકડી રાખે તેવું છે. વસિષ્ઠના જીવનનો નહીં તેટલો વસિષ્ઠ જે કુલમાં જન્મ્યા તેની વિકાસકથાનો અહીં પરિચય મળે છે. લેનિન (લે. નીરૂ દેસાઈ)માં

લેખકે રશિયાના મહાન ક્રાન્તિ-પયગંબરના રાજકીય જીવનની ઐતિહાસિક ક્રમે આલેખેલી તવારીખ આપી છે. પરિણામે માનવ લેનિન દેવો હશે તેની ખાસ માહિતી અહીં સાપડતી નથી તેથી ચરિત્રમાં મોટી જાણુપ રહી ગઈ હોવાનું દેખાય છે. લેખકે પુસ્તક લખવામાં જે હેતુ રાખ્યો હશે તે તેથી ચરિતાઈ ધાય છે. જે ખુદાઈ ખિદમતગારેમાં શ્રી. મહાદેવ દેસાઈ સરહદી ગાંધી અને તેમના ભાઈ ડૉ. ખાનસાહેબના જીવનની રેખાઓ અને કાગાવામાં શ્રી. જુનીલાલ પુ. ખારોટ જપાનના એ અહિંસાધર્મી સાધુપુરુષની જીવનરેખા આલેખે છે. આ ચરિત્રકૃતિઓના નાયકો જે તે લેખકોએ માત્ર સ્વદેશને ધ્યાનમાં રાખીને જ પસંદ કર્યા હોય એવું દેખાતું નથી. એ બદલાતી જતી લોકરુચિનો પરિચય આપનારી હકીકત છે. શ્રી. અનંતરાય રાવળે લખ્યું કે,

‘જીવનચરિત્રના સાહિત્ય પર બદલાતી જતી લોકવૃત્તિની અસર થયા વિના રહેતી નથી. મૂળ તો જીવનકથાનું સાહિત્ય જ આપણે ત્યાં ઓછું. મધ્યકાલીન જમાનામાં તો લગભગ નહિ જ. તેનું કારણ એ કે આપણા લોકોને પામર માનવીની સ સારલીલા કે પરાક્રમે તો માયાના કરેતા ખાલી ખાર જ લાગે. એમની દૃષ્ટિ તો આત્માનું શ્રેય સાધવા તરફ જ વિશેષ. આથી કદાચને ઈચ્છા થાય તો નરસિંહ મહેતા, મીરાબાઈ જેવા લક્ષ્મીના ચરિત્રો કે આખ્યાનો રચતા, પછી અર્વાચીન યુગમાં સંસારી રસ બળત થતા અગ્રેજ સાહિત્યની પ્રેરણાથી કોઈ પણ ક્ષેત્રમાં નામના ઠાઠી ગયેલી અને અનુકરણ પ્રેરે તેવી વ્યક્તિઓના ચરિત્રો લખવા આપણે ત્યાં શરૂ થયા છે. પણ તેમાં અત્યાર સુધી સંસારસુધારકો, સાધુસંતો, સાહિત્યકારો, અને ઉદ્યોગવીરોના જીવન પ્રત્યે ચરિત્રલેખકોની નજર ગયેલી. હવે સમસ્ત દુનિયાના પ્રવાહને ફાવે તેમ વાળવાનું સામર્થ્ય ધરાવતા રાજ્યકારણ અને વિજ્ઞાન એ જે બળોની બમેલી પ્રતિષ્ઠા અને સત્તા તે બંને ક્ષેત્રમાં કામ કરી ગયેલ તેજસ્વી વ્યક્તિવિશેષો

તરફ ચરિત્રકારોની દષ્ટિને આકર્ષી રહેલ છે.' ૧૯૩૭નું વર્ષ વિવેચક શ્રી. અનંતરાય રાવળના ઉપયુક્ત નિરીક્ષણને યથાર્થ ઠરાવે તેવાં ચરિત્રોની મોટી સંખ્યા દર્શાવનારું વર્ષ છે. નેપોલિયન, કેમિલો-કેવૂર (ઈટલીનો મુત્સદ્દીવીર) બેસેફ પિલસુદસ્કી (નૂતન પોલેન્ડનો સર્જક), ટ્રોટ્સ્કી, જેવા રાજકીય ક્ષેત્રના મહારથીઓનાં ચરિત્રો આ વર્ષે પ્રકાશિત થયાં છે. વિજ્ઞાનના વિધાયકોમાં શ્રી. છાટુભાઈ એ સર્વશાસ્ત્રોના પિતા મનાતા ઍરિસ્ટોટલથી માંડીને લોડ કલ્વિન-સુધીના પંદર અગ્રગણ્ય વૈજ્ઞાનિકોની જીવનકથા, શોધો અને સિદ્ધાંતોની માહિતી સાથે આપી છે.

આ વર્ષનું ઉત્તમ ચરિત્ર પુસ્તક ધર્માનંદ કોસાંબી રચિત બુદ્ધચરિત ને ગણવું બેઈએ. 'આ ચરિત્રની સૌથી મોટી વિશિષ્ટતા એ છે કે મૂળ ત્રિપિટકમાંથી જ એ સંકલિત કરવામાં આવ્યું હોવાથી 'લલિત-વિસ્તર', અશ્વઘોષે વિરચિત 'બુદ્ધચરિત' અને જાતકોની પ્રસ્તાવનાઓમાંની હકીકતોને આધારે લખાયેલાં આજ સુધીનાં બુદ્ધચરિતો કરતાં એ વિશેષ પ્રમાણભૂત ઠરે છે. આથી બુદ્ધજીવનની કેટલીક પ્રચલિત પણ નિરાધાર વાતોને અહીંથી જાકારો પણ મળ્યો છે. આ બુદ્ધચરિત ઉપરાંત બૌદ્ધધર્મ અને સંઘનો સત્તાવાર પરિચય તથા એ સમયનાં રાજ્યો તથા લિચ્છવી પ્રજાસત્તાક વિશે ઇતિહાસ પ્રેમીઓને સંતર્પે એવી કેટલીક માહિતી પણ અહીં આપવામાં આવી છે, જે પણ આ પુસ્તકનું અતિ આકર્ષક અંગ બની રહે છે. અલખત, અત્યારના પાશ્ચાત્ય ચરિત્રજ્ઞોની રીતિ પ્રમાણે બુદ્ધજીવનની અંકોડાવાર ક્રમબદ્ધ સમગ્ર હકીકત અહીં નથી મળતી, છતાં ઉપર નોંધી તે વિશિષ્ટતાઓને કારણે બૌદ્ધધર્મના વિદ્યમાન અબેડ અભ્યાસી ને ભક્તે સંપાદેલ આ બુદ્ધચરિત ગુજરાતી સાહિત્યમાં એક મહત્વનો ઉમેરો જરૂર ગણાશે.' (અનંતરાય રાવળ).

રમણીકલાલ દલાલે હેરોલ્ડ લેમ્બના અંગ્રેજી પુસ્તકનો અનુવાદ-

જંગીઝખાન દ્વારા આપ્યો છે તેા મહાન મુસાફરોમાં જૂથે વર્ને અદ્ભુત રસભરપૂર જે સાહસિક પ્રવાસીઓના વર્ણનો આપ્યાં છે તેનો અનુવાદ મૂળશંકર ભટ્ટે આપ્યો છે. કિશોર ચરિત્રમાળા દ્વારા લેખક શ્રી. રસુલભાઈ વઢોરાએ ‘ગુજરાતના વર્તમાન ગૌરવની ઈમારતમાં પથ્થર-ચૂના રૂપે પુરાયેલી સર્વસન્માનિત અને સર્વદેશીય માનવ વિભૂતિઓની ઓળખાણ શબ્દચિત્રોરૂપે કરાવી છે.’ તેા વિદ્યાર્થી વાચનમાળા દ્વારા શ્રી. ધીરજલાલ ટોકરશીએ પણ એવો જ, પ્રેરક સ્ત્રી-પુરુષોનાં ચરિત્રો આપવાનો, પ્રયાસ કર્યો છે. રાવજીભાઈ મણિભાઈ પટેલ રચિત પુસ્તકે ગાંધીજીની સાધના ‘૩૯ના વર્ષની ગણનાપાત્ર ચરિત્રકૃતિ એટલા માટે છે કે લગભગ પાંચસો પાનના આ હળદાર ગ્રંથમાં લેખકે ગાંધીજીના દક્ષિણ આફ્રિકાના જીવનને લગતો હેવાલ આપ્યો છે; જે ગાંધીજીએ જાતે સાલજીને સુધાર્યો સંશોધ્યો છે. ‘સરળ નિર્મળ પ્રવાહી ગદ્યમાં સાલજીનારને વાત કહેતા હોય તેમ લખેલા પોતાના અનુભવનું ખયાન અને તેમાંથી અનાયાસે કવચિત્ કવચિત્ નીતરી આવતું સરળ જીવનચિત્રન’ આ ગ્રંથનાં આકર્ષક અંગો છે. સુસ્તફા કમાલ (લે. કાન્તિલાલ શાહ), માર્ટિન લ્યૂથર (લે. વિદ્યારામ ત્રિવેદી) અને કવિચરિત (લે. કે. કા. શાસ્ત્રી) એ આ સાલની ઉલ્લેખપાત્ર ચરિત્રકૃતિઓ છે.

‘૪૦ નું ગ્રંથસ્થ વાહ્મય આત્મકથાસાહિત્યને જટલું પ્રદાન કરે છે તેટલું જીવનચરિત્રને કરતું નથી. સુસ્તફા કમાલ પાશા (લે. શ્રી રમણીકલાલ દલાલ), હેમચંદ્રાચાર્ય (લે. ધૂમકેતુ) અને સહજાનંદ સ્વામી (લે. કિશોરલાલ મશાવાળા) એ ત્રણ ચરિત્ર પુસ્તકોની અહીં નોંધ લેવી જોઈએ. કમાલપાશાનું ચરિત્ર લેખકે સ્ત્રીધેલો પરિશ્રમ, વિષય સાથે સાધેલી તદ્દાત્મતા, વીગતોનો વિવેકી વિનિયોગ, ટૂંકી પણ અસરકારક નિરૂપણરીતિને કારણે વિશિષ્ટ અન્ય છે. સાપ્રદાયિક રસમ પ્રમાણેની અત્યુક્તિભરી પ્રવિરોધીઓની દોષદર્શિતા એ ખંને અતિમોથી અગગા.

માહિતી પ્રમાણે શ્રી ધૂમકેતુએ હેમચંદ્રાચાર્યની જીવનકથા આલેખી છે. વૃત્તાન્ત દરમિયાન લેખકે ચરિત્રનાયકની વિશાળ ધર્મસાવના અને સિદ્ધરાજે ધર્મસમન્વય સાધવાની દિશામાં કરેલા પ્રયત્નો વગેરેનો પણ સારો પરિચય કરાવ્યો છે. શ્રી. મશહવાળાએ સહજનનંદના જીવનની સાથે બેડાયેલી ચમત્કારિતા અને તબજન્ય અદ્ભુત રસને ટાળીને એક માનવહિતૈષી સ્વામીનું સુધારક તરીકેનું ચરિત્ર આપવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. સૌરાષ્ટ્રની પછાત જનતામાં પ્રવેશીને વકરેલાં ખૂન, ચોરી, લૂંટફાટ ઇત્યાદિ અનિષ્ટોને ટાળવા માટે જહેમત લેનાર અને સત્સંગ, ભક્તિ ઇત્યાદિ મહિમા પ્રચારનાર આ સંતપુરુષનું માનવ્ય અહીં લેખક સમજાવવાનો પ્રયત્ન કરે છે. પ્રસ્તુત ચરિત્ર એમણે ૧૯૨૦માં લખેલા 'સ્વામીનારાયણ સંપ્રદાય' નામક લેખનો વિસ્તાર છે. આ ચરિત્ર ઉપરાંત શ્રી. કિશોરલાલે એમની વિશાળ અને સંગીન સાહિત્યપ્રવૃત્તિના એક ભાગરૂપે રામ અને કૃષ્ણ, બુદ્ધ અને મહાવીર અને ઈશુખ્રિસ્ત એ પાંચ ધર્મ-વિધાયકોનાં ચરિત્રો આલેખ્યાં છે. પ્રભુના અવતારો વિશેની પોતાની માન્યતાને સ્પષ્ટ કરવા આ ચરિત્રો પોતે લખ્યાં છે એમ લેખકે કહ્યું છે. આ પુસ્તકોમાં ઉપર્યુક્ત અવતારપુરુષોના ચમત્કારોને અળગા રાખીને એ પુરુષો 'મનુષ્યજાતિના પૂજાપાત્ર શી રીતે નીવડ્યા' તે બૌદ્ધિક ભૂમિકા પરના પૃથક્કરણ દ્વારા બતાવવાનો પ્રયત્ન છે.

'૪૧નું ગ્રન્થસ્થ વાઙ્મય ચરિત્રપુસ્તકોથી ઠીક ઠીક સંબંધ છે. ગુજરાતી ચરિત્ર વાઙ્મય સંખ્યા દૃષ્ટિએ આટલે સુધી આવતાં કદાચ સંબંધ લાગે તેવું થયું હશે પણ એનું સર્વ ખાસ કશેા ઉત્સાહ પ્રેરે તેવું નથી એમ આ વર્ષના વાઙ્મય સમીક્ષક શ્રી યશવંત શુક્લને લાગ્યું છે. જીવનકથા અને આત્મકથા એ દુઃસાધ્ય સાહિત્ય પ્રકારો છે. જ્ઞાનનિષ્ઠ એટલે કે લલિતેતર અને કલાનિષ્ઠ એટલે કે લલિત એમ બન્ને પ્રકારનાં સાહિત્યતત્ત્વોથી આવા ગ્રન્થોમાં જે માતબરતા અને સાહિત્યિક મૂલ્યવત્તા આવવી બેઠીએ તે શ્રી યશવંત

શુકલને જણાઈ નથી તેથી તેમણે લખ્યું છે કે, ‘ગુણપૂજક બુદ્ધિ છતાં હકીકતોની ઈતિહાસ શુદ્ધ રજૂઆત કરી માનવીનું માનવી વિશેનું જ્ઞાન વિશેષ સ્પષ્ટ અને શુદ્ધ બનાવે એવા સમર્થ ચરિતકારો તો આપણે ત્યાં પાકે ત્યારે ખરા હજી તો જીવનમાં જોણે કોઈ પણ ક્ષેત્રમાં સફળતા ખતાવી હોય, તેનાં મુખ્ય સ્તોત્રો રચવાનો પ્રયોગ ચાલી રહ્યો છે. એથી કેટલાક સામાજિક ગુણોની પ્રતિષ્ઠા વધે છે પણ મહાપુરુષ નામના માનવીનું માનસતત્ત્વ અને માટે એનું જીવનતત્ત્વ ટેકું તો જટિલ, વિચિત્ર અને પરસ્પર વિરોધ દાખવાનારું હોય છે તે કહેવાનું એમનું એમ રહી બચ છે.’

શ્રી. ગોપાલક સ જીવાસાઈ પટેલે મહાવીર-કથાનું સંપાદિત ચરિત્રપુસ્તક આપ્યું છે. લેખકે શુદ્ધ શાસ્ત્રીય પદ્ધતિ જીવનચરિત્ર આલેખવા માટે કેળવી હોવાથી અને અનેક ઝીણી મોટી વીગતોની શોધ કરી એની સત્યતા અને શ્રદ્ધેયતા પુરવાર કરવા માટે લેવે પડતો પરિશ્રમ એમને કંટાળતો નહીં હોવાથી તથા જુદી જુદી વીગતોમાંથી સ્કલના કરી એક સળંગ ચરિત્રરૂપરેખા ઉપસાવી આપનારી વિન્યાસકુશળતા એમને વરી હોવાથી આ ચરિત્રના ૫૫૦ જેટલા પૃષ્ઠો દ્વારા થયેલો પ્રયાસ સાર્થક નીવડવા પામ્યો છે. લેખક સાંપ્રદાયિક સંકીર્તનની અતિમાત્રાથી અળગા રહ્યા છે અને અલીશ્વ આદર ચરિત્રનાયકને આપ્યો પણ છે. મહાવીરના આગલા જન્મોની કેટલીક કથાઓનો નિર્દેશ કરીને મહાવીર આ જન્મે પોતાની મર્યાદાઓમાંથી કેમ છિગરતા ગયા તે લેખક સુંદર રીતે ખતાવી આપે છે. મહાવીરના જૃહત્યાગના પ્રસંગનું વર્ણન આપતા લેખકે વેદાન્ત, જનધર્મ અને બૌદ્ધ ધર્મના ત્રિવિધ દર્શનોનો તુલનાદર્શી પરિચય કરાવ્યો છે જે લેખકની અસ્યાસ-સજ્જતાનો સંતર્પક ખ્યાલ આપે છે. પુસ્તકની શૈલી પારદર્શી, આડંબરરહિત, રસાત્મક અને પ્રસાદયુક્ત છે અને આવશ્યક હતું ત્યાં પરિભાષાયુક્ત પણ છે.

કર્નલ હોરેન્સ, અબ્રાહમ લિંકન, ટોમસ પેઈન, ન્યૂ

રોનાલ્ડ રોસ, માર્કોની, ગેરીબાલ્ડી, લાલા હરદયાળ, સર જોન ફ્રાન્કલીન અને ડોઁ કેતકર જેવા મહાનુભાવોનું જીવનનાં વિવિધ ક્ષેત્રે થયેલું પ્રદાન તથા વૈવિધ્યપૂર્ણ ચારિત્ર્યસંપત્તિવાળાં એમનાં જીવનોનું આલેખન શ્રી. અશોક હર્ષે વિભૂતિ-મંદિર નામના જીવનકથાસંચય દ્વારા આપ્યું છે. ‘ક્ષણમાં શબ્દસૃષ્ટિ ખડી કરવાનો પત્રકારી જુસ્સો ને આડંબરી અને કવચિત્ કિલબટ ભાષાની મર્યાદા છતાં અશોક હર્ષેમાં દબાયેલો પડેલો ચિન્તક જે ઉદ્દેશપૂર્ણ વ્યવસ્થા કથાપી આપે છે તેથી વાચનરસ છેવટ સુધી ટકી રહે છે.’”

કવવર રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર (લે. શ્રી. કાન્તિલાલ શાહ) એ રવીન્દ્રનાથના અવસાન પછી પ્રગટ થયેલું એમના જીવન અને સાહિત્યનું વૃત્તાન્ત આપતું પુસ્તક છે. લેખક ચરિત્રનાયક માટે મુગ્ધભાવ સેવનારા છે અને એમના સાહિત્યનું એમણે સારું એવું અધ્યયન કર્યું છે; જેનાં સત્ત્વ અને સૌરભ આ પરિચયગ્રંથનાં ઘણાં સ્થાનોમાં જોતર્યાં છે. લેખકમાં જીવનચરિત્રકારને ઉચિત એવી લેખનહથોટીનો અભાવ છે. રૂપાળા શબ્દોથી અંજવાની અને પરિણામે એમાંથી નીપજતા અવિવેકી વિનિયોગની મર્યાદા એમની શૈક્ષીને સમથળ રહેવા દે તેમ નથી. હ્યુએનસંગમાં લેખક શ્રી. દેવેન્દ્ર મજમુદારે એ ચીનાઈ મુસાફરના જન્મથી મૃત્યુપર્યંતના હેવાલને રજૂ કર્યો છે. કાઠિયાવાડના ઘડવૈયા નિરંજન વર્મા અને જયમલ્લ ખરમારે રચેલું એક સુવાચ્ય ચરિત્રપુસ્તક છે. મોતીભાઈ ફરજી, કૃલચંદ્રભાઈ અને ચીમનભાઈ નામની આધુનિક કાઠિયાવાડને સંસ્કારનાર અને સમૃદ્ધ કરનાર ત્રણ વ્યક્તિઓનો જીવનપરિચય આ લેખકોનો ઉદ્દેશ છે. ચરિત્રિકાઓ એવી સુરેખ રીતે આલેખાઈ છે કે એ ત્રણેયનો પરિવેશ, સ્વભાવઘડતર, જીવનપ્રવૃત્તિ અને લાક્ષણિક ગુણસમૃદ્ધિનો ખ્યાલ સહજ રીતે આવી જાય. “આ પૂઠ ગિજુભાઈનું જીવનચરિત્ર નથી, એમાં અભ્યાસીનું શાન્ત, સમતોલ, ન્યાયનિહુર મગજ નથી; આ તો છે હૃદયના ઉદ્ગારો...”

આગળ ઉપર એમનું જીવનચરિત્ર લખવા જે કોઈ નીકળે તેને માટે આ ઉત્તમ પૂર્વ તૈયારી તો છે જ. ' આ ઉદ્દગારો સ્મરણાંજલિનાં સ્વપાદકો નાનાભાઈ ભટ્ટ અને તારાજેન મોડકે કાઢ્યા છે. એ પુસ્તકમાં જાણીતા ખાલશિક્ષણશાસ્ત્રી ગિજુભાઈ ખંધેકાના જીવન અને કાર્યનો જુદા જુદા ક્ષેત્રોએ લખેલા ક્ષેત્રો દ્વારા પરિચય આપવાનો સ્વપાદકોનો ઉદ્દેશ છે. '૪૧ના વર્ષની ઉત્તમ ચરિત્રકૃતિ હોવાનું માન શ્રી. યશવન્ત શુકલે ઘનશ્યામદાસ ખિરલાના બાપુ નામના પુસ્તકને આપ્યું છે. એ પુસ્તકની સમાલોચના એમણે નીચેના શબ્દોમાં કરી છે:

' ગાંધીજીવનની વિલક્ષણતા અને રહસ્યમયતા, કવચિત્ એની અસંગતતા પ્રશંસકો અને ટીકાકારોને એક સરખી મૂઝવે છે. શ્રી. ઘનશ્યામદાસ ખિરલાએ જાણે એ મૂઝવણને જ લક્ષ્યમાં રાખીને બાપુ લખ્યું છે. સાવધ અંતેવાસીના અધિકારથી અને અકુંઠિત સ્વતંત્ર વિચારશક્તિ ધરાવનારની વિશદતા અને નિર્ભયતાથી ગાંધીજીની વ્યક્તિમત્તાનું એમણે વિવરણ કર્યું છે... માનવી રહેલા છતાં ગાંધીજી મહાન લાગે છે એ પુસ્તકની વિશેષતા છે. સજવટ કે આડંબરનો સમૂળો અભાવ હોવાથી ને ચરિત્રકારને સૂઝ સ્વભાવસિદ્ધ હોવાથી અર્થ ને શૈલીમાં વેધકતા આવે છે... ધર્મના અનુશીલનથી અને ભારતીય ધર્મસાહિત્યના પરિશીલનથી ભાષાશૈલીમાં કેવી સ્વદેશી મીઠાશ અને અર્થગર્ભ સાદાઈ આવે છે તેનો સમર્થ નમૂનો બાપુ નામની જીવનકથા છે. '

'શ્રી. માતાજી' (અનુ. ૨. ભ. વકીલ) લિખ્તુ અખંડાનંદ (લે. ૦૫. મા. શુકલ), પ્રો. મગનલાલ ગણપતરામ શાસ્ત્રીનું જીવન દર્શન (લે. ૦ પુ. છ. શાહ), મોતીભાઈ અમીન : જીવન અને કાર્ય (લે. ૦ પુ. છ. શાહ). એ '૪૨ ના વર્ષની ચરિત્ર-સામગ્રીનાં ચાર પુસ્તકોમાં છેલ્લું ગણનાપાત્ર સિદ્ધિઓવાળું પુસ્તક છે. એ પુસ્તકની વિશિષ્ટતા એ છે કે 'લેખકે જ્યાં જ્યાં ખન્યું-

ત્યાં ત્યાં મોતીભાઈને જ ખોલવા દઈ મોતીભાઈને પ્રગટ થવા દીધા છે. 'મારું કામ જ્યાં અંધારું હોય ત્યાં અજવાળું કરવાનું છે, જ્યાં કંઈ ન હોય ત્યાં કંઈક કરી ખતાવી માર્ગદર્શક બનવાનું છે, ભિંમતાને જગાડવાનું છે, બગતાને ખેઠા કરવાનું છે, ખેઠેલાને ભિંમ કરવાનું, ભિંમેલાને ચાલતા કરવાનું અને ચાલતાને દોડતા કરવાનું છે.' પોતાના આ શબ્દોની પાછળ રહેલી સેવાભાવનાને આકાર આપવાના અનવરત પ્રયત્નો મોતીભાઈએ કર્યા હતા અને આ ચરિત્રલેખકે પુનરાવૃત્તિઓને બેખમે પણ તે સર્વને સાકાર કરવાને પ્રયત્ન કર્યો છે.....આ ગ્રન્થનો પહેલો ખંડ : ઘડતરકથા, ખીબા ખંડમાંનાં પ્રકરણ ૧૦ થી ૧૪, ચોથા ખંડમાં પ્રકરણ ૨, ૩, ૪ અને એક 'રમૂજ પત્રવ્યવહાર' નામનું પ્રકરણ તેમ જ છઠ્ઠો ખંડ આખો લેખકનું લેખનકૌશલ પ્રગટ કરે છે..... એકંદરે તો 'એક નમ્ર છતાં મહાન ગુજરાતીની કેવળ કર્તવ્યબુદ્ધિથી યોજેલી આ જીવનકથા' ગુજરાતને આપવા માટે લેખકને અભિનંદન-ઘટે છે.'

શ્રી. દિલીપકુમાર રોયે શ્રી. અરવિંદ ઘોષ, મહાત્મા ગાંધી, શેમાં રોલાં, ખર્ટ્ટાન્ડ રસેલ અને રવીન્દ્રનાથ ટાગોરની સાથે જીવનનાં વિવિધ પાસાંઓ સાથે સંકળાયેલા પ્રશ્નો અંગે જે વાર્તાલાપ કરેલો તેનું પોતાની આગવી શૈલીમાં નિરૂપણ કરેલું. જે ખંગાળીમાં 'તીર્થંકર' નામથી ગ્રન્થસ્થ થયું છે. નગીનદાસ પારેખે તેનો તીર્થસલિલ નામે ગુજરાતીમાં અનુવાદ કર્યો છે. ગુજરાતીમાં મુકાયેલા શીર્ષકમાં મૂળ શીર્ષકની ભાવનામયતા સાથે કવિત્વપૂર્ણતાને પણ અનુભવ થાય છે. આ લેખમાળામાં ઉપર્યુક્ત મહાનુભાવોના જીવનનો ક્રમિક ચિતાર નથી પણ તેમના જીવનવિચારને જિજ્ઞાસુભાવે આત્મસાત્ કરી લેવાની જે તત્પરતા ખતાવી તેનું નિરૂપણ છે. જીવન કરતાં ચરિત્રનો એટલો ચરિત્રનાયકના અંતસ્તત્ત્વનો, માનસપ્રદેશની શ્રી અને સૌરભનો અહીં જે પરિચય થાય છે તે વાચકને આહ્લાદકનીવડે છે. પુસ્તકનો આરંભ શેમાં રોલાંથી અને અંત અરવિંદ ઘોષની

સાથેના વાર્તાલાપથી ક્યો છે તે પણ સૂચક છે. શ્રી. સુદરજી બેટાઈએ લખ્યું છે કે, ‘ આ વાર્તાલાપોમાં પ્રસંગે પ્રસંગે તે તે મહાપુરુષની મનોમયી મૂર્તિઓ અલ્પતમ શબ્દોમાં વિલક્ષણતાથી લેખકે પ્રગટ કરી દીધી છે. આ ગ્રન્થમાં જે મહર્ષિઓની ભાવનાસૃષ્ટિ રચવાનો પ્રયાસ છે તેમાંના એક છે જીવનનિષ્ઠ કલાકાર, ખીજ છે સત્યનિષ્ઠ મહાત્મા, ત્રીજા છે વિજ્ઞાનનિષ્ઠ વિવેચક, ચોથા છે કલ્પનાનિષ્ઠ મહાકવિ અને પાંચમા છે પૂર્ણયોગના પરમ ઉપાસક... ..વર્તમાન જગતના અનિષ્ટોથી સખત આઘાત પામી તે સર્વેને ઉન્મૂલ્ય કરી નવું સુખમય, શાન્તિમય, પ્રગતિશીલ, સત્યપ્રિય અને શિવ’કર જગત અસ્તિત્વમાં આણવાની અદ્ભુત ઝંખના આ ગ્રન્થમાંના તીર્થ’કરોને એકસૂત્રગ્રથિત કરે છે. વ્યક્તિભેદને લીધે થોડા દષ્ટિભેદ કે માર્ગભેદ ભલે દેખાય, પરંતુ આદર્શભેદ તો આ મહાપુરુષોમાં ખાસ જણાનો નથી. ’

’૪૩ના ચરિત્રવાક્યમયની ગ્રન્થપ્રસાદી સંખ્યા દષ્ટિએ બહુ માતબર કહેવાય એવી નથી. વડોદરાનરેશ શ્રીમન્ત સયાજીરાવ ગાયકવાડઃ ભા. ૧-૨ નામનું ચરિત્ર શ્રી. ચીમનલાલ ડોકટરે લખ્યું છે. આધુનિક ભારતના ઘડવૈયાઓમાં માનસપુર્વ અને અગ્રણી સ્થાન પ્રાપ્ત કરનાર વડોદરાના મહારાજા સયાજીરાવ ગાયકવાડના જીવન અને કાર્યની, એમના વ્યક્તિત્વની વિલક્ષણતાની એમના રચ્યવિચ્છની વિચિત્રતાની અને એમના પ્રભાવી ઉત્થાનની દિશામાં થયેલાં કલ્યાણકાર્યોની લેખકે અહીં એક સંતર્પક છબી ઉપસાવી આપી છે. રાજવી ગાયકવાડના સામાજિક અને પારિવારિક જીવનનો ખ્યાલ પણ અહીં આપણને મળે છે. એક સામાન્ય ગોપાલકમાથી વડોદરા-નરેશની પદવીએ પહોંચનાર, માટીમાથી મહાનતા મેળવનાર, દિન-પ્રતિદિન આજળ ને આજળ વધવાની તમન્ના અને સજ્જનતાને આરાધનાર એક અસિખત લોકવત્સલ મહાન વ્યક્તિના જીવનનાં અનેક પાસાંનો અહીં પરિચય મળે છે. સયાજીરાવની તર્કશક્તિ,

તેવા સો બેટલા અધ્યાપકો અને શિક્ષણુનિષ્ણાતોનો આમાં પરિચય અપાયો છે. પૂરાં જીવનચરિત્રોથી માડી રેખાચિત્રો સુધીનું નિરૂપણ અહીં બેવા મળે છે. શ્રી. શારદાદેવી (લે૦ જયંતીલાલ આચાર્ય) આ ચરિત્રવિષય ઉપર અંગ્રેજીમાં અને ગુજરાતીમાં અનેક લેખકોએ લખ્યું છે. વાચકની સમક્ષ ભક્તિઆર્દ્ર કલમે લેખક શ્રી માતાજીનું ચિત્ર આલેખી બતાવી સંકીર્તનનું પુણ્ય લેતા હોવાનું દેખાય છે. શક્ય હતું ત્યાં સર્વત્ર માતાજીનાં વચનામૃતોને જ ધ્યાનમાં રાખી આ વૃત્તાન્ત લખાયું છે. પૂર્વાર્ધ અને ઉત્તરાર્ધમાં વિભાજિત એવા આ ચરિત્રમાં શ્રી માતાજીના જીવનના બધા જ મહત્ત્વના પ્રસંગો આવરી લેવાયા છે. ગુજરાતના સંસ્કારજીવનમાં અતિ મહત્ત્વનું કાર્ય કરી ગયેલા દીવાન બહાદુર અંબાલાલ સાકરલાલ દેસાઈનું ચરિત્ર જ એમનાં ‘ભાષણો અને લેખો’ સાથે બેડેજાં હતું તેને છૂટું પાડીને સ્વતંત્ર ચરિત્ર રૂપે દી. બ. અંબાલાલભાઈ (લે૦ નરહરિ પરીખ) નામે પ્રસિદ્ધ કરવામાં આવ્યું છે. રાજકીય અને સામાજિક ક્ષેત્રે કાર્ય કરનાર વ્યક્તિઓને માર્ગદર્શન મળે એવી સામગ્રી આ કૃતિ આપી છૂટે છે અને ચરિત્રનાયકના જીવનનું મૃત્યુસ્મરણાત્મક દર્શન કરાવે છે.

ભીમજી હાડવૈષ (લે૦ રતન માર્શલ), સંત કબીર (લે૦ ક્રિસનસિંહ ચાવડા) અને કૃમારપાળ (લે૦ શ્રી. મૂળજીભાઈ શાહ) એ ત્રણ ગૌણ ગણી શકાય તેવાં ચરિત્રો આ વર્ષે મળે છે. અનેક ઉપલબ્ધ સાધનોની મદદ લઈ પરિશ્રમપૂર્વક શ્રી. માર્શલે હાડવૈષની ચરિત્રિકા તૈયારી કરી છે. પુસ્તકમાં સૂરતના સાંસ્કૃતિક જીવનને લગતી કેટલીક દસ્તાવેજી માહિતી મળે છે તેથી એની એ રીતની ઉપયોગિતા પણ નકારી શકાય તેમ નથી. હિન્દુ-મુસ્લિમ ઐક્ય વધારવા જીવનભર પ્રયાસ કરનાર કબીરના સજગ ચરિત્રની ઉપયોગી એવી માહિતી ઉપલબ્ધ ન હોવાને કારણે ચરિત્રકાર શ્રી. ચાવડાએ કબીરસંપ્રદાયમાં પ્રચલિત એવી દંતકથાઓ, અને સંપ્રદાયના લેખકોદ્વારા લખાયેલાં

વ્યવસ્થાશુદ્ધિ, આયોજન માટેની કુશળતા, આશ્ચર્યજનક છે અને એમની કાર્ય કરવાની પદ્ધતિ પણ નિરાળી છે તે આ ચરિત્રના વાચકને જાણવા મળે છે. લેખકે તટસ્થ દૃષ્ટિએ બિનંગત બનીને કેવળ ગુણમહિમા કર્યા વગર આલેખન કયું હોવાથી છાપ પડે છે. લેખકનું ગદ્ય શિષ્ટ છે, અને નિરૂપણના પ્રવાહ પ્રમાણે લાવવાહી કે હકીકતવાહી બનતું બનતું વૃત્તાન્તને આગળ ચલાવતું જાય છે.

ગાંધીજીને જગવંદના (સં. ડૉ. રાધાકૃષ્ણન) માં સીધેસીધું ગાંધીજીનું જીવનચરિત્ર નથી, પણ એ મહાત્માનાં જીવન અને પ્રવૃત્તિને ધ્યાનમાં રાખી અનેક લેખકોએ લખેલા લેખોનો સંચય છે. ગાંધીજીની ૭૦મી જન્મ-જયંતીના અનુસંધાનમાં આ પુસ્તક પ્રગટ થયું છે. લેખકોએ ગાંધીજીના સત્યાગ્રહ તત્ત્વને કેન્દ્રમાં રાખી બધા પ્રશસ્તિલેખો લખ્યા છે. જે જીવનચરિત્ર બનાવતા નથી પણ ગાંધીજીના ચરિત્રકારને માટે ઉપયોગી સામગ્રી તો પુરવાર થાય એમ છે. જુદા જુદા લેખકોના લેખોવાળું આ પુસ્તક વર્તમાન જગતને ગાંધીજીનો પડકાર અને સંદેશો કયો હોઈ શકે તે બતાવતું હોવાથી જાણે સુસંબદ્ધ સૂત્રચિત લાગે છે.

સંસ્કૃતિના સંરક્ષકો-આપણા કેળવણીકારો-અધ્યાપકો- (સં. મોહનલાલ દવે) ક્ષણે ક્ષણે અનેક નવા નવા વિવર્તો સ્પષ્ટતા જાય છે અને દેશ અને દુનિયામાં પ્રગતિની દિશામાં કંઈ ને કંઈ આગેદૂર થતી જાય છે. એ આગેદૂરમાં સિન્ન સિન્ન ક્ષેત્રે માનવકલ્યાણની દિશામાં કાર્ય કરતી અનેક વ્યક્તિઓનો સહયોગ છે અને એવી વ્યક્તિઓ સંસ્કૃતિના સંરક્ષકો પણ છે. એવા કાર્યકર્તાઓનો પરિચય કરાવવાનો હેતુ રાખી સંપાદક આ પુસ્તકમાં કેળવણીક્ષેત્રે ગુજરાતમાં મહત્ત્વનું કાર્ય કરનાર વ્યક્તિઓનો પરિચય આપે છે. પુસ્તકે લખાયું તે પહેલાંના ચાર દાયકાના ગાળા દરમિયાન કેળવણીક્ષેત્રે જેમણે જેમણે નોંધપાત્ર અર્પણ કયું છે

તેવા સો જેટલા અધ્યાપકો અને શિક્ષણનિષ્ણાતોનો આમાં પરિચય અપાયો છે. પૂરાં જીવનચરિત્રોથી માડી રેખાચિત્રો સુધીનું નિરૂપણ અહીં બેવા મળે છે. શ્રી. શારદાદેવી (લે૦ જયંતીલાલ આચાર્ય) આ ચરિત્રવિષય ઉપર અંગ્રેજીમાં અને ગુજરાતીમાં અનેક લેખકોએ લખ્યું છે. વાચકની સમક્ષ ભક્તિઆર્ટ્ કલમે લેખક શ્રી માતાજીનું ચિત્ર આલેખી બતાવી સંકીર્તનનું પુણ્ય લેતા હોવાનું દેખાય છે. શક્ય હતું ત્યાં સર્વત્ર માતાજીનાં વચનામૃતોને જ ધ્યાનમાં રાખી આ વૃત્તાન્ત લખાયું છે. પૂર્વાર્ધ અને ઉત્તરાર્ધમાં વિભાજિત એવા આ ચરિત્રમાં શ્રી માતાજીના જીવનના બધા જ મહત્ત્વના પ્રસંગો આવરી લેવાયા છે. ગુજરાતના સંસ્કારજીવનમાં અતિ મહત્ત્વનું કાર્ય કરી ગયેલા દીવાન બહાદુર અંબાલાલ સાહેબલાલ દેસાઈનું ચરિત્ર જે એમનાં 'ભાષણો અને લેખો' સાથે બેઝેલું હતું તેને છૂટું પાડીને સ્વતંત્ર ચરિત્ર રૂપે દી. બ. અંબાલાલભાઈ (લે૦ નરહરિ પરીખ) નામે પ્રસિદ્ધ કરવામાં આવ્યું છે. રાજકીય અને સામાજિક ક્ષેત્રે કાર્ય કરનાર વ્યક્તિઓને માર્ગદર્શન મળે એવી સામગ્રી આ કૃતિ આપી છૂટે છે અને ચરિત્રનાયકના જીવનનું મૃથક્કરણાત્મક દર્શન કરાવે છે.

લીમજી હાડવૈધ (લે૦ રતન માર્શલ), સંત કબીર (લે૦ ક્રિસ્ટનસિંહ ચાવડા) અને કૃમારપાળ (લે૦ શ્રી. મૂળજીભાઈ શાહ) એ ત્રણ ગૌણ ગણી શકાય તેવાં ચરિત્રો આ વર્ષે મળે છે. અનેક ઉપલબ્ધ સાધનોની મદદ લઈ પરિશ્રમપૂર્વક શ્રી. માર્શલે હાડવૈધની ચરિત્રિકા તૈયારી કરી છે. પુસ્તકમાં સૂરતના સાસ્કૃતિક જીવનને લગતી કેટલીક દસ્તાવેજી માહિતી મળે છે તેથી એની એ રીતની ઉપયોગિતા પણ નકારી શકાય તેમ નથી. હિન્દુ-મુસ્લિમ ઐક્ય વધારવા જીવનભર પ્રયાસ કરનાર કબીરના સળંગ ચરિત્રની ઉપયોગી એવી માહિતી ઉપલબ્ધ ન હોવાને કારણે ચરિત્રકાર શ્રી. ચાવડાએ કબીરસંપ્રદાયમાં પ્રચલિત એવી દંતકથાઓ, અને સંપ્રદાયના લેખકોદ્વારા લખાયેલાં

તત્સંબંધી પુસ્તકોની સામગ્રીને આધારે આ જીવનવૃત્તાન્ત લખ્યું છે. પ્રબંધચિંતામણિ, કુમારપાળચરિત, દ્વયાશ્રય કાવ્ય આદિ પુસ્તકોનો ઉપયોગ કરી મૂળજીસાર્થ શાહે ગુજરાતના યશસ્વી સોલંકી કુમાળપાળનું ચરિત્ર આલેખ્યું છે. કુમાળપાળના જીવનમાં મહત્ત્વનું સ્થાન મેળવનાર હેમાચાર્યના જીવનપ્રસંગો અને ચમત્કારો આમાં સ્થાન પામ્યા છે. ઊગતી યુવાન પેઢીને માર્ગદર્શક થઈ પડે તેવા પ્રેરક પ્રસંગોવાળું આ જીવનચરિત્ર બન્યું છે.

ઈશ્વર પેટલીકર રચિત 'ગ્રામચિત્રો' ગ્રામ તે છે ગામડાનાં વિવિધ સ્તર અને જ્ઞાતિનાં સ્ત્રીપુરુષોનાં રેખાચિત્રો અને તેની રજૂઆત નિબંધાત્મક છે તેથી શ્રી. રામનારાયણ પાઠકે તેને રેખાચિત્રોનું આ પુસ્તક છે અને નથી એમ કહ્યું છે. પ્રસ્તુત 'ચિત્રો' કોઈ વ્યક્તિના ચરિત્રને નિરૂપતાં નથી પણ વર્ગના ચરિત્રને નિરૂપે છે એમ કહી શકાય. લેખકે ચરેતરના ગ્રામજીવનના મહત્ત્વના અંશોરૂપ જુદી જુદી વ્યક્તિઓનાં ચિત્રો આપ્યાં છે. આ ચિત્રોમાં ગામના મુખીથી માંડીને ખેડૂત સુધીની મુખ્ય વ્યક્તિઓ, મજૂરથી માંડીને ભંગી સુધીની નગણ્ય અને ગૌણ વ્યક્તિઓ તથા શેઠાણી, રખારણ, ભીલડી વગેરે ગામડાનાં સ્ત્રીપાત્રોની રેખાઓ ઉપસાવી છે. લેખકની શૈલીમાં નિરાડંબરી સરલતા, પ્રવાહિતા અને નર્મ-મર્મ-યુક્તતા છે કટાક્ષો છે ત્યાં પણ નિર્દોશ છે. સ્વ. નવલરામ જ. ત્રિવેદી દ્વારા લખાયેલું કલાપીનું ચરિત્ર આ વર્ષે પ્રાપ્ત થયેલા ચરિત્ર વાઙ્મયની નોંધપાત્ર કૃતિ છે એટલું જ નહિ પણ 'કલાપી'ના જીવનની સામગ્રી આપતાં પુસ્તકોમાં જિંયા સ્થાનનું અધિકારી છે. લેખકે સામગ્રીની પરિશ્રમપૂર્વક અને ચરિત્રનાયક પ્રત્યે આદરસાથે સાથે યોજના કરી છે જે વિશ્વસનીય છે. મુખ્યત્વે શ્રી. ત્રિવેદીએ કલાપીના પત્રોમાંથી અને એમના અંગત અને નિકટના મિત્રો પાસેથી મળેલી માહિતીમાંથી આ જીવનકથા આલેખી છે. આ આલેખનમાંથી છિંકતું રાજવી કલાપીનું વ્યક્તિત્વ આપણને અનેક પાશ્વર્વોવાળું લાગવાને

સંભવ ઘણો છે. મણિલાલ નભુભાઈ, ગોવર્ધનરામ, કવિ કાન્ત અને મસ્ત કવિ જટિલ તથા કવિશ્રી લલિત ઉપરના પત્રોમાંથી કલાપીત્વ બે વ્યક્તિત્વ ભિન્ન થાય છે તેના કારણે સિન્ન પ્રકારનો કલાપી દ. શ્રી. વાળસૂરવાળા ઉપરના પત્રોમાં આપણને મળે છે. શોભના-કલાપીની પ્રિયતમા અને કલાપી પોતે, કહેવાય છે તેમ પોતાની રાજનીશી રાજતા, એ રાજનીશીની સામગ્રી ઉપલબ્ધ થાય તે કલાપીનું સંપૂર્ણ અને શ્રેષ્ઠ ચરિત મળવાની સંભાવના ઊભી થાય.

શ્રીમં અવેરચંદ મેઘાણી રચિત દયાનંદ સરસ્વતી અને શ્રી. પ્રફુલ્લ ઠાકોર લિખિત શ્રી. રામકૃષ્ણ કિશોરભોગ્ય ચરિત્રો છે. લેખક શ્રી. મેઘાણી પાસે કલમની સિદ્ધસતતા છે અને શ્રી. પ્રફુલ્લ ઠાકોરની પણ શૈલી દૃઢી, મુદાસર અને આખાલવૃદ્ધ સૌને રોચક નીવડે તેવી છે તેથી બન્ને ચરિત્રો ગુણગરવા બન્યાં છે. બા (લે. ધીરજલાલ ધનજીભાઈ શાહ,) મા શ્રી શારદામણિદેવી (લે. આનંદ ચૈતન્ય) એ બન્ને પુસ્તકોમાં જે વિશ્વખ્યાત મહાન વિભૂતિઓની જે સહધર્મચારિણીઓના ચરિત્રો અપાયા છે. સદ્ગત ગોવર્ધનદાસભાઈ (લે. ૨. વા. મહેતા) અને જ્ઞાનયોગી ચન્દુભાઈ (સં. વૈકુંઠલાલ શ્રી. ઠાકોર) એ જે ચરિત્રો જીવનચરિત્રનો નાયક સુખ્યાત હોવો જ બેઈ એ એવી આવશ્યકતા નથી એ વાતને ચરિતાર્થ કરનારાં છે. પ્રથમ પુસ્તકમાં શ્રી ગોવર્ધનદાસ વ્રજભૂખલુદાસ નામના અમદાવાદના એક સજ્જનનું અને બીજામાં કતારગામના રહેવાસી શ્રી ચંદ્રશંકર નરોત્તમ ભટ્ટનું ચરિત્ર આલેખાયું છે. આ બંને વ્યક્તિઓના જીવન ઇષ્ટદર્શનની ફિલસૂફીથી પ્રભાવિત થયેલા હતાં. અને બન્નેના જીવન ઉપર રામકૃષ્ણ પરમહંસના જીવન અને દર્શનની પ્રબળ અસર પડી હતી. લેખકોએ જીવનચરિત્રની રેખાને ગૌણ બનાવી ધર્મ અને તત્ત્વજ્ઞાનના નિરૂપણ તરફ વધારે મૂક્યો હોવાનું દેખાય એશિયાના ધર્મદીપકો (અનુ. સી. માલતીબાઈ બાક

દેખાય છે તેવી સલાન કલા કે છટા આમાં નથી. પણ ચરિત્ર ઓછું માહિતીપ્રદ અને રસિક નથી બન્યું.’ (અનંતરાય રાવળ)

‘આમારાં બા’ માં લેખિકા શ્રી. વનમાળા પરીખે ચરિત્રનાયિકા વિશેનાં સંસ્મરણોને આધારે તેમ જ અન્ય ઉપલબ્ધ માહિતીને આધારે બાનુ લગ્નજીવન, તેમની આર્તિક સંપત્તિ, એમનું રોજબરોજનું અંગત અને વ્યવહારજીવન, એમનું આશ્રમગત અને બહેરપ્રવૃત્તિઓ સાથે સંકળાયેલું કાર્ય, વગેરે બાબતોને સંકલિત રૂપે રજૂ કરીને સંતોષ માન્યો છે. આ ચરિત્રવૃત્તાન્તનો બીજો ભાગ ગાંધીજીનાં અંતેવાસી હો. સુશીલા નચ્ચરે લખેલો છે જેનું નામ વાત્સલ્યમૂર્તિ બા રાખ્યું છે. બન્ને લેખિકાઓ આ ચરિત્ર લખવા માટે શ્રદ્ધેય અને અધિકૃત કહી શકાય તેવી સ્ત્રીઓ છે. બન્નેનાં લખાણ શ્રી. અનંતરાય રાવળે ઉચિત રીતે ઠણું છે તેમ, ‘બાની અનન્ય પતિભક્તિ, આસ્તિકતા અને ધર્મભાવના, કુટુંબવાત્સલ્ય, નિરભિમાનતા, અત્યંત પાકટ વયે પણ નવું નવું લણવાની તત્પરતા, અને એવા એમનાં યુગ્મસમુદાયનો પારચય કરાવી એ અદ્યપશિક્ષિત પણ સંસ્કારવતી.....હિન્દની જનતાની ‘બા’ બનનારી નારીની જીવન-કસ્તૂરી મહેકાવી બાંધ છે.’

બુદ્ધ, આ વર્ષના ચરિત્રસાહિત્યની શ્રી વધારનારા પ્રકાશનો છે.

શ્રી ૦ વિ. ક. વૈદ્યે જીવનકથાની રચનાની દિશામાં ‘શુકતારક’ આપીને ઉદ્દેશનીય પ્રસ્થાન કયું છે. એમાં એમણે આપણા વિવેચન-વાડ્મયના આદ્ય પ્રણેતા શ્રી. નવલરામ લક્ષ્મીરામ પંડ્યાની જીવન-કથા આલેખી છે. લેખકે નાટ્યાત્મકતા, વર્ણનાત્મકતા અને રંગ-દર્શિતાનો સમન્વય સાધીને નિરૂપણને સર્વથા આસ્વાદ્ય બનાવ્યું છે તેથી નવલરામની આ જીવનકથાનો રસ કોઈ સર્જક-કલાકૃતિ વાચતા હોઈ એ એવો અનુભવ કરાવે છે કેન્ય સાહિત્યના પ્રસિદ્ધ ચરિત્રકાર આદ્રે મોર્વાની શૈલીની લેખક ઉપર પ્રબળ અસર હોય એમ લાગે છે.

શ્રી. જોવિંદરાવ ભાગવને ઝાંરડીની રાણી લક્ષ્મીબાઈમાં રાણી લક્ષ્મીબાઈનો ચરિત્રચતુર ઇતિહાસ આલેખવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. ‘કન્યા તરીકેના એના તેજસ્વતા, સૈનિકોચિત તાલીમ ને વ્યાયામપદ્ધતા, પત્ની તરીકેના સતીત્વ અને ધાર્મિકતા, રાણી તરીકેના બુદ્ધિમતા, કાર્યદક્ષતા અને મુત્સદીગીરી અને કાન્તિના અસ્તકાળે તેમા ભળી તેની નેત્રી બનતી વીરાગના તરીકેની યુદ્ધમા તેણે એકથી વધુ વાર બતાવેલી અપ્રતિમ વીરતા-ત્રેવીસ વર્ષની અદ્વીર્ધ જીવન-લીલામાં અજબ સત્ત્વસમૃદ્ધિ ચમકાવી ગયેલ ચરિત્રનાયિકની આવા ગુણલક્ષણોવાળી મૂર્તિ ઘડવામાં ચરિત્રકાર એકદરે સફળ થયા છે. રાણીના વ્યક્તિત્વ સાથે બળવાની ભૂમિકા, તેનું સંચાલન, તે નિષ્ફળ થવાના કારણો, અંગ્રેજોના રાજ્યલાલસા અને અન્યાય-એ બધાનો હસ્તાવેશ પુરાવાને આધારે સુરેખ માહિતીસમૃદ્ધ ઇતિહાસ પણ અંદર આલેખાતો બચ્ચ છે. રાણીનો વિઘ્નત્ત્વ ઝબકાર ઝબકયો તેના પૂર્વરંગ જેવા પહેલાં ત્રણ અને તે આશમ્યો તે પછીની પૂર્ણાહુતિ જેવું છેલ્લું પ્રકરણ દેશની તત્કાલીન રાજકીય પરિસ્થિતિનું સાચી દેશદાઝથી પ્રેરાયેલું પૃથક્કરણ કે ચિકિત્સા રજૂ કરે છે. જીવનચરિત્રને સર્જનાત્મક કલાકૃતિ બનાવે એવી ‘શુકતારક’માં

જીવનસાથી (હુંગરશી ધરમશી સંપટ), આપણા નેતાઓ (અનુ૦ નંદકુમાર પાઠક) માંની જે અનૂદિત અને એક મૌલિક ચરિત્રકૃતિઓમાંની પ્રથમમાં શ્રીકૃષ્ણ, ભગવાન ખુદ, મહાવીર, ઈસુ-ખ્રિસ્ત, હજરત મહમંદ પયગંબર, અને અષો જરથુષ્ટ્ર એ છ ધર્મ પ્રવર્તકો-પયગંબરોનાં ચરિત્રો આલેખાયાં છે. શ્રી હુંગરશી સંપટે કચ્છના સુંદરજી સોદાગર, જગતશેઠ માણિકચંદ, કૃત્તેહચંદ, મહેતા-બચંદ અને સ્વરૂપચંદ, આફ્રિકાવાળા રામજી પ્રેમજી, સર જમશેદજી જીજીભાઈ અને તેમનો પરિવાર, ‘ જીવનસાથી ’ નામના પુસ્તકમાં આલેખ્યાં છે. સમાજને લક્ષ્મીવંત કરી દેશની સમૃદ્ધિ વધારનાર આ શ્રીમંત સાહસવીર વેપારીઓની જીવનરેખા ઉત્સાહી અને રોચક દેખિનીથી થઈ હોવાની પ્રતીતિ થાય છે. શ્રી નંદકુમારે જે અંગ્રેજી પુસ્તકોનો અનુવાદ કર્યો છે તે મૂળ શ્રી યુસુફ મેહરઅલ્લીનું પુસ્તક છે અને એમાં મૌલાના આઝાદ, શ્રી. વલ્લભભાઈ પટેલ, બાબુ રાજેન્દ્રપ્રસાદ, શ્રી. સુભાષ બોઝ, શ્રીમતી સરોજિની નાયડુ, સરહદના ગાંધી, શ્રી. રાજગોપાલાચારી, સર સિઠંદર હયાતખાન, અને શ્રી જયપ્રકાશ નારાયણનાં રેખાચિત્રો અપાયાં છે. આ ત્રણ પુસ્તકો ઉપર બેયું તેમ છ ધર્મવીરો, સાત વાણિજ્યવીરો અને નવ રાજવીરોનાં ચરિત્રોનું આલેખન કરે છે.

૧૯૪૫ના વર્ષમાં પ્રગટ થયેલું ચરિત્રવાહ્મય સત્ત્વદષ્ટિએ નહીં તેટલું સંખ્યાદષ્ટિએ માતબર ગણી શકાય તેવું છે. પ્રસિદ્ધ વિવેચક અને સાક્ષર શ્રી. વિજયરાય કલ્યાણરાય વૈષ રચિત ‘ શુકંતારક ’ શ્રી ગોવિંદરાવ ભાગવતનું ઝાંરીની રાણી લક્ષ્મીબાઈ, વનલીલા પરીખનું અમારાં બા, નિરંજન વર્મા અને જયમલ પરમારનું આચાર્ય પ્રફુલ્લચંદ્ર રાય, શ્રી. મો. દેશાઈ કૃત શ્રીમન્ત-સિંહાચાર્યજી, પ્રહારી આનંદચૈતન્ય રચિત સ્વામી વિવેકાનંદ, શ્રી. શાન્તિલાલ ઠાકરનું ભક્ત મીરાં, ધીરજલાલ શાહનું મહાવીર, પુરાતન ખુદ કૃત શ્રીમદ્ શંકરાચાર્ય, એ જ લેખકનું ભગવાન

બુદ્ધ, આ વર્ષના ચરિત્રસાહિત્યની શ્રી વધારનારા પ્રકાશનો છે.

શ્રી ૦ પિ. ક. વૈદ્યે જીવનકથાની રચનાની દિશામાં ‘શુક્રતારક’ આપીને હિલ્લેખનીય પ્રસ્થાન કર્યું છે. એમા એમણે આપણા વિવેચનવાદમયના આદ્ય પ્રણેતા શ્રી. નવલરામ લક્ષ્મીરામ પંડ્યાની જીવનકથા આલેખી છે જેણે નાટ્યાત્મકતા, વર્ણનાત્મકતા અને રંગદર્શિતાનો સમન્વય સાધીને નિરૂપણને સર્વથા આસ્વાદ્ય બનાવ્યું છે તેથી નવલરામની આ જીવનકથાનો રસ કોઈ સર્જક-કલાકૃતિ વાચતા હોઈ એ એવો અનુભવ કરાવે છે. કેન્દ્ર સાહિત્યના પ્રસિદ્ધ ચરિત્રકાર આદ્રે મોર્વાની શૈલીની જેમકે ઉપર પ્રગળ અસર હોય એમ લાગે છે.

શ્રી. ગોવિંદરાવ ભાગવને ઝાંરીની રાણી લક્ષ્મીબાઈમા રાણી લક્ષ્મીબાઈનો ચરિત્રપ્રચુર ઇતિહાસ આલેખવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. ‘કન્યા તરીકેના એના તેજસ્વિતા, સૈનિકોચિત તાક્ષીમ ને વ્યાધામપદ્ધતા, પત્ની તરીકેના સતીત્વ અને ધાર્મિકતા, રાણી તરીકેનાં બુદ્ધિમતા, કાર્યદક્ષતા અને મુત્સદીગીરી અને કાન્તિના અસ્તકાળે તેમા ભળી તેની નેત્રી બનતી વીરાગના તરીકેની યુદ્ધમા તેણે એકથી વધુ વાર ખતાવેલી અપ્રતિમ વીરતા-ત્રેવીસ વર્ષની અદીર્ઘ જીવન-લીલામા અજળ સત્ત્વસમૃદ્ધિ ચમકાવી ગયેલ ચરિત્રનાયિકની આવા ગુણલક્ષણોવાળી મૂર્તિ ઘડવામા ચરિત્રકાર એકદરે સફળ થયા છે. રાણીના વ્યક્તિત્વ સાથે બળવાની ભૂમિકા, તેનું સંચાલન, તે નિબંધ થવાના કારણે, અંગ્રેજોના રાજ્યલાલસા અને અન્યાય-એ બધાનો હસ્તાવેશ પુરાવાને આધારે સુરેખ માહિતીસમૃદ્ધ ઇતિહાસ પણ અદર આલેખાતો બન્યો છે. રાણીનો વિઘ્ન ઝબકાર ઝબકયો તેના પૂર્વરૂપે જ્યાં પહેલા ત્રણ અને તે આથમ્યો તે પછીની પૂર્ણાહુતિ જેવું જોઈતું પ્રકરણ દેશની તત્કાલીન રાજકીય પરિસ્થિતિનું સાચી દેશદાઝથી પ્રેરાયેલું પૃથક્કરણ કે ચિકિત્સા રજૂ કરે છે. જીવનચરિત્રને સર્જનાત્મક કલાકૃતિ બનાવે એવી ‘શુક્રતારક’મા

દેખાય છે તેવી સભાન કલા કે છટા આમાં નથી. પણ ચરિત્ર ઓછું માહિતીપ્રદ અને રસિક નથી બન્યું. (અનંતરાય રાવળ)

‘આમારાં બા’ માં લેખિકા શ્રી. વનમાળા પરીણે ચરિત્રનાયિકા વિશેનાં સંસ્મરણોને આધારે તેમ જ અન્ય ઉપલબ્ધ માહિતીને આધારે બાનુ લગ્નજીવન, તેમની આત્મિક સંપત્તિ, એમનું રોજબરોજનું અંગત અને વ્યવહારજીવન, એમનું આશ્રમગત અને જાહેરવૃત્તિઓ સાથે સંકળાયેલું કાર્ય, વગેરે બાબતોને સંકલિત રૂપે રજૂ કરીને સંતોષ માન્યો છે. આ ચરિત્રવૃત્તાન્તનો બીજો ભાગ ગાંધીજીનાં અંતેવાસી ડૉ. સુશીલા નય્યરે લખેલો છે જેનું નામ વાત્સલ્યમૂર્તિ બા રાખ્યું છે. બન્ને લેખિકાઓ આ ચરિત્ર લખવા માટે શ્રદ્ધેય અને અધિકૃત કહી શકાય તેવી સ્ત્રીઓ છે. બન્નેનાં લખાણ શ્રી. અનંતરાય રાવળે ઉચિત રીતે કહ્યું છે તેમ, ‘બાની અનન્ય પતિભક્તિ, આસ્તિકતા અને ધર્મભાવના, કુટુંબવાત્સલ્ય, નિરભિમાનતા, અત્યંત ષાકટ વયે પણ નવું નવું ભણવાની તત્પરતા, અને એવા એમના ગુણસમુદાયનો પારચય કરાવી એ અદ્વૈતશિક્ષિત પણ સંસ્કારવતી.....હિન્દની જનતાની ‘બા’ બનનારી નારીની જીવન-કસ્તૂરી મહેકાવી બાય છે.’

નિરંજન વર્મા અને જયમલ્લ પરમારે લખેલ આચાર્ય પ્રફુલ્લચન્દ્ર રૌય નામની જીવનકથાને એનું કદ નાનું, માત્ર ૫૬ જ પાનાંમાં પૂર્ણ થતું, હોવાથી શ્રી. અનંતરાય રાવળે જીવનપરિચાયિકા કે ચરિત્રિકા ગણી છે. હિન્દુ રસાયણશાસ્ત્રનો ઇતિહાસ સર્જનાર, બેંગાલ કેમિકલ વર્ક્સના આઘ સ્થપતિ, અત્યંત સાદગીભરી જીવન-રીતિવાળા અસ્થાસનિષ્ઠ અધ્યાપક અને વિદ્યાર્થીઓ તથા કેળવણી સંસ્થાઓને ખોતાની કમાણી દાનમાં આપી દેનાર સેવાત્રીનું તપસ્વી જીવન આ નાનકડી પુસ્તિકામાં તાદશ રીતે આલેખાયું છે.

આ વર્ષની શેષ રહેલી કૃતિઓમાં જેમનાં ચરિત્રો આલેખાયું

છે તેમા મુખ્યત્વે ધર્મપુરુષો અને સંતો જ મહત્વનો ભાગ રોકે છે. એ ચરિત્રપુસ્તકોમા શ્રી. મહેન્દ્રકુમાર દેસાઈએ લખેલ શ્રીમન્નૃ-સિંહાચાર્યજી અને પ્રજાચારી આનંદ ચૈતન્ય દ્વારા લખાયેલ સ્વામી વિવેકાનંદને જ શુદ્ધ જીવનચરિત્રોને નામે ઓળખી શકાય એમ છે. શ્રીમન્નૃસિંહાચાર્યજીએ ગુજરાતના સંસ્કારઘડતરમા ઘણો સહયોગ આપ્યો છે. લેખકે પરિશ્રમ, ચરિત્રનાયક પ્રત્યે આદરભાવ અને ખંત દ્વારા આ ચરિત્ર લખ્યું છે. ચરિત્રનાયકના પૂર્વજી, શ્રેયઃસાધક અધિકારી વર્ગ, ચરિત્રનાયકનાં માતાપિતા જન્મ, ઉછેર, શિક્ષણ, સંસ્કાર, નોકરી, વડોદરાનિવાસ, આચાર્યજીવન, કુટુંબજીવન, સાહિત્યસર્જન અને નિર્વાણ સુધીની બધી વીગતો લેખકે અહીં આવરી છે તેથી ચરિત્ર એક સ્વયંપૂર્ણ જીવનકથાનું સ્વરૂપ ધારણ કરે છે. દોષો માત્ર બેએક આ કૃતિમા દેખાય છે. એક તો એ કે કૃતિમાં ખૂબ પ્રસ્તાર છે અને શૈલી અકારણ અને બિનજરૂરી રીતે સરકૂત તત્સમ શબ્દોના પ્રાચુર્યવાળી બની જના પામી છે. 'સ્વામી વિવેકાનંદ' એ નવલકથા વાંચતા જેવો આનંદ પડે તેવો આનંદ આપનારું પુસ્તક થયું છે. એના લેખકે 'વિવેકાનંદ ચરિત', ભગિની નિવેદિતાએ લખેલ 'The Master as I saw Him' અને રામકૃષ્ણ મિશનના અંતેવાસીઓ પાસેથી મળેલી માહિતીને આધારે સ્વતંત્ર વિન્યાસસૂઝથી આ જીવનકથાની રચના કરી છે. વિવેકાનંદનું પરિવારવૃત્તાન્ત, કિશોરઅવસ્થા, તત્ત્વ માટેની જિજ્ઞાસાનો પ્રાદુર્ભાવ, રામકૃષ્ણ પરમહંસની એમને થયેલી પ્રાપ્તિ, ધાર્મિક રહસ્યમય અનુભવો, સંસાર પ્રત્યેની અનાસક્તિ અને સંન્યસ્તસ્વીકાર, ભારતપ્રવ્રજ્યા, પરદેશયાત્રા અને રામકૃષ્ણસંઘની સ્થાપના વડે જીવનકાર્યની સિદ્ધિ વગેરે બાબતોનો સુરેખ અને સિલસિલાબંધ ઇતિહાસ આ ગ્રંથ આપી છૂટે છે. રામકૃષ્ણ પરમહંસના જીવન અને દર્શનના તેજસ્વી અને સમર્થ વિવરણકાર, ગરીબોની સેવા માટે આજીવન ઝૂંઝનાર, ભારતના આધ્યાત્મિક

સત્ત્વનો વિશ્વસરમાં ડોકો વગાડનાર, અને આર્યધર્મનો પરિચય કરાવનાર આ ભારતીય તપસ્વીનો આ હેવાલ નવયુવાનો માટે માર્ગદર્શક નીવડે એવો છે.

‘સક્તિમાર્ગ’ની અનેક ભૂમિકાઓમાંથી પસાર થતા એક સાચા સક્ત-આત્માના આંતર ઇતિહાસનો ‘પરિચય’ આપવાના ઉદ્દેશ સાથે સક્ત મીરાંનું ચરિત્ર આલેખનાર શ્રી. શાન્તિલાલ ઠાકર આ પુસ્તકમાં સળંગસૂત્ર અને માહિતીસભર ચરિત્ર આપવાનો પ્રયત્ન બાજુએ રાખી એ સક્તકવયિત્રીના જીવનનો માત્ર રૂપરેખાત્મક ખ્યાલ આપીને સંતોષ માનતા હોવાનું દેખાય છે. લેખકે મીરાંનાં પદોનો સામગ્રી પૂરતો ઉપયોગ વચ્ચે વચ્ચે કર્યો છે. અકબર મીરાંનાં દર્શન કરવા આવ્યો તેથી મીરાંએ મેવાડત્યાગ કર્યો એવી હકીકત આમાં લેખક નોંધે છે જેને ઇતિહાસનું સમર્થન કેટલું એ વિચારવા જેવું છે. ચરિત્રને અંતે મીરાંચિત્ર ૫૪ પદો આપવામાં આવ્યાં છે. શ્રી. ધીરજીલાલ શાહે ‘મહાવીર’ માં અમણુ મહાવીર—જૈનધર્મના ૨૪મા તીર્થંકરનો એમના જીવન-કાર્યને આવરી લે તેવો પરિચય કરાવ્યો છે. લેખકની પ્રશંસવા જેવી વાત એ છે કે ચરિત્ર તીર્થંકરનું હોવા છતાં ચરિત્રનાયકના જીવન સાથે વલુાયેલી અમત્કારકથાઓથી મહાવીરને દૂર રાખી એમનું યુગપુરુષ તરીકેનું ચિત્ર આપવાનો એમણે પ્રયત્ન કર્યો છે. આ ચરિત્રની સાથોસાથ જ લેખક અહિંસા, સંઘ, સાધુસાધ્વી, તેમણે આચરવાનાં પાંચ મહાવ્રતો, ગૃહસ્થ શ્રાવકોએ કરવાનાં બાર અણુવ્રતો, તથા સ્યાદ્વાદ વિશે ટૂંકી સમજ આપે છે. શ્રી. પુરાતન ખુચનાં બે ચરિત્રો શ્રીમદ્ શંકરાચાર્ય અને ભગવાન બુદ્ધ બહુ મોંઘવાત્ર ન ઠહી શકાય તેવી જીવનીઓ છે. શંકરાચાર્ય વિશે જે માહિતી આપવામાં આવી છે તેમાં ચરિત્રનાયકનાં જન્મભૂમિ, ન્યાતબત કે સમયનો નિર્દેશ જ નહીં હોવાથી તથા લેખકનો દંતકથાઓને પણ અંદર વણી લેવા અંગેનો ઉત્સાહ અદમ્ય હોવાથી ચરિત્ર શ્રદ્ધેય બન્યું નથી.

૧૯૪૬ના વર્ષમાં નાનાં મોટાં મળીને અઠાવીસેક ચરિત્રવાહ્યમયનાં પુસ્તકો પ્રગટ થયા છે. સાગર : જીવન અને કવન (લે૦ યોગીન્દ્ર ત્રિપાઠી) માં પુત્રલેખકે પિતાના ચરિત્રનો પરિચય કરાવ્યો છે. જગન્નાથ દામોદરદાસ ત્રિપાઠી, તખલ્લુસે ' સાગર ' એ પૂર્વજીવનમાં ઠલાપીના અને ઉત્તરજીવનમાં અખાના ભક્ત હતા. એમના સ્થૂલ કે વ્યવહાર-જીવનને ઓછું મહત્ત્વ આપી અહીં એમના આધ્યાત્મિક જીવનને તથા એમના વાહ્યમયને લેખકે આલેખવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. પુત્રને પિતા પ્રત્યે ખોટો પૂજ્યભાવ નથી તેથી વિવેકની મર્યાદાનો ભંગ ચરિત્રમાં થયો હોવાનું દેખાતું નથી. લેખકે સહૃદય અભ્યાસવૃત્તિથી જાણે કે ચરિત્ર લખ્યું હોય એવી પ્રતીતિ થાય છે. સાગર મહારાજની આત્મિક સંપત્તિ ઉપર જેમની જેમની છાયા હતી તેનું સમજૂતીસહિત વિવરણ આપવાના આશયથી યોગીન્દ્ર ત્રિપાઠીએ સૂફીવાદ સ્વિકરણોર્ગનું ધર્મચિંતન, એમર્સનનાં લખાણો, અખાનું તત્ત્વજ્ઞાન વગેરે પલ્લુ સમભળ્યું છે. સાગરે લખેલા પત્રો અને રચેલા કાવ્યોમાંથી લેખકે ભરપંદ્ર ઉદાહરણો અને અવતરણો આપ્યા હોવાથી પુસ્તકનું કદ વધી જવા પામ્યું છે.

શ્રી૦ દુર્ગાશંકર શાસ્ત્રી ગચિત પંડિત ભગવાનલાલ મન્દ્રજી એ સંશોધન અને પુરાતત્ત્વશાસ્ત્રમાં પોતાનો સ્મરણીય ફાળો આપી જનાર ગુજરાતી સંશોધનવીર પંડિત મન્દ્રજીનું જીવનવૃત્તાન્ત છે. ચરિત્રનાયકે સંશોધનની કઈ કઈ દિશાઓમાં, કયાં કયાં ક્ષેત્રોમાં વિહરણું કર્યું અને શું પ્રાપ્ત કર્યું તે શ્રી શાસ્ત્રીએ સચીગત બતાવી આપ્યું છે. શ્રી. ચીમનલાલ બ્રહ્મચારીએ આપેલું શ્રી. સ્વામિનારાયણ સહજાનંદ સ્વામીના ચરિત્રને નિરૂપે છે. સ્વામીના જીવનના સ્વંબ્યાગ્રંથ ચમત્કારો અને એમના ઉપદેશામૃતને સામ્પ્રદાયિકતાના સ્પર્શ સાથે રજૂ કરતું આ વૃત્તાન્ત કિશોરલાલ મણિવાળાના તે જ ચરિત્રનાયકના આયેખન આગળ અનેકધા ફિક્કું

લાગવાનો સંભવ છે. ઉપયોગમાં આવે એવી સામગ્રી આમાં ઘણી છે. એમાં સંપ્રદાયનું તત્ત્વજ્ઞાન, સ્વામીનું સક્રિયમંડળ અને એ પંથમાં થયેલા કવિઓ અને ગ્રન્થકારોનો એમાં પરિચય પણ આપવામાં આવ્યો છે. સ્વામી રામતીર્થ (લે. શાંતિલાલ મહેતા) સ્વામી વિવેકાનંદની માફક અમેરિકામાં જઈ સારતીય વેદાન્ત-તત્ત્વજ્ઞાન ગોરી પ્રબને ગળે ઉતારી આવી સારતની ખ્યાતિ વધારનાર અને અદ્વૈત તત્ત્વજ્ઞાનમાં અપાર શ્રદ્ધાવાળા સ્વામી રામતીર્થનું આ ચરિત્ર એમના જીવનનો કડીબદ્ધ ઇતિહાસ આપવા સાથે એમના ઉપદેશની વીગતો અને એમણે રચેલાં કાવ્યો વિશે પણ માહિતી આપે છે.

આપણાં કસ્તુરબા, આપના ગાંધીજી અને આપણા સરદારમાં શ્રી. પુરાતન ખુબે ગાંધીજી, કસ્તુરબા અને વલ્લભભાઈનાં સિન્ન સિન્ન વ્યક્તિત્વો, એમનું ઘડતર, સંસ્કાર-સિંચન, કેળવણી, એમની જીવનફિલસૂફી તથા કાર્યક્ષેત્ર અને સેવાવૃત્તિ વગેરેને લક્ષમાં લઈ ચરિત્રકથન કર્યું છે. અહીં ભાષા, પુસ્તકો અદ્વપશિક્ષિત પ્રૌઢો માટે ઉપયોગી થાય તેથી સરલ અને રસિક રાખવામાં આવી છે. મુંબઈની વકીલદુનિયાના તેજસ્વી તારક સમા, ખાહોશ કાયદાશાસ્ત્રી, અને ઐતિહાસિક ખારડોલી-સત્યાગ્રહ પછી ઉત્તરોત્તર વધુ દેશ-સેવામાં જિતરતા જઈ જે કોંગ્રેસની અગ્રણી વ્યક્તિ બન્યા તેવા શ્રી. ભૂલાભાઈ દેસાઈનાં જીવન, કાર્ય અને દેશસેવાનો પરિચય શ્રી. ભદ્રકુમાર યાજ્ઞિકે દેશભક્ત ભૂલાભાઈ નામના ચરિત્રગ્રંથમાં કરાવ્યો છે. ૧૯૩૦ થી ૧૯૪૫ના પંદર વર્ષના ગાળા દરમિયાન એમણે આપેલાં વ્યાખ્યાનોમાંથી કેટલાક પરિચ્છેદો શ્રી. યાજ્ઞિકે પુસ્તકને અંતે મૂકેલા છે. શ્રી. વિજયાલક્ષ્મી પંડિત (લે. સુરેશ ગાંધી) એ સારતની જનતાના હૃદયમાં સ્થાન મેળવનાર વિદુષી વિજયાલક્ષ્મી પંડિતની જીવનકથા છે. ચરિત્રનાયિકાએ પ્રગટ કરેલાં સંસ્મરણો, પંડિત નહેરુની આત્મકથા ઇ. સામગ્રીને ઉપયોગમાં લઈ -શ્રી. ગાંધીએ આ પુસ્તક તૈયાર કર્યું છે. " આઝાદ હિંદ ફ્રોન્ટના

અકસરો અને સૈનિકો પરના મુકદ્દમામાં સ્વ.સુભાષબાબુએ અને તેમની નેતાગીરી નીચે આઝાદ હિંદ ફોર્સે જે પરાક્રમ કર્યા હતા તેની બહુ ઘટાં આપણા એકથી વધુ સમયપારખુ પ્રકાશકોએ નેતાજી, તેમના સાથીદારો અને આઝાદ હિંદફોર્સ પર પુસ્તકો તૈયાર કરાવી પ્રગટ કરી નાખ્યાં છે. લોકો તરફથી એનો ઉપાડ પણ ઠીક થયો હોવાથી કેટલાંક પુસ્તકોની એકથી વધુ આવૃત્તિઓ પણ દ્રુક્કા ગાળામાં થઈ છે. ' (અનંતરાય રાવળ) આવાં પુસ્તકોમાંનાં કેટલાંક નીચેનાં છે. ગલો દિલ્હી (સોપાન), નેતાજી (પ્રહ્લાદ બ્રહ્મભટ્ટ), શ્રી. સુભાષચંદ્ર બોઝ (ગુણવન્તરાય આચાર્ય) સુભાષના સેનાનીઓ (નિરંજન વર્મા અને જયમલ્લ પરમાર), નેતાજીના સ ધીદારો (સંપાદક : પ્રહ્લાદ બ્રહ્મભટ્ટ)

‘ ૩૬ રીતે લખાતાં ચરિત્રોથી જુદી પડતી, કર્તા પાસે ચિત્રિત્વેષનની કળા, સુંદર શૈલી, સંવેદનશીલ હૃદય અને મર્મગામી દષ્ટિ છે એની લાજ આપતી રા. ઘનશ્યામદાસ ખીરલાલ કૃત શ્રી. જમનાલાલજી (અનુ : કમીભલાઈ વોરા) એક સુંદર રીતે લખાયેલી જમનાલાલ બબ્બજની ચરિત્રિકા છે; અથવા કહેા કે મિત્રની મિત્રને અંજલિ છે. જમનાલાલજીના પોતાનાં પ્રથમ અને અંતિમ દર્શનનાં સમગ્રોથી પ્રારંભ કરી કર્તાએ સાદાઈ, ધનનીનિઃસ્પૃહતા અને સતત ઉદ્યોગપરાયણતા જેવાં સ્વર્ગસ્થનાં વ્યક્તિલક્ષણોનો પરિચય કરાવી તેમના રાજકારણપ્રવેશ, નાગપુર-જયપુરના સત્યાગ્રહો અને જીવનનાંત સુધીની રચનાત્મક પ્રવૃત્તિઓ વિશે સંક્ષિપ્ત પણ સુરેખ માહિતી એમા આપી છે. સત્તર વરસના જમનાલાલજીએ પોતાને દત્તક લેનાર ખજરાજી પર લખેલો કર્તાએ ટાકેલો પત્ર તેના લખનારની આંતર સત્ત્વનું દર્શન કરાવનાર સુંદર સાધન અને આ લઘુ પુસ્તિકાનું એક આકર્ષણ છે. એવું જ એક બીજું આકર્ષણ છે રા. ખીરલાલના અંતરની ધાર્મિકતા અને તેમની ચિંતનપરાયણતાનો પરિચય કરાવતો પુસ્તકાનો નિરૂપણછટા,

કાવ્યમયતા અને ધાર્મિકતાથી ચળકતો અંત ? (અનંતરાય રાવળ)

મેડમ ક્યુરી (લે. ડૉ. નરસિંહ મૂ. શાહ), મહાન વૈજ્ઞાનિકો
અં. ૧-૨ (લે. ડૉ. સુરેશ શેઠના અને ડૉ. ન. મૂ. શાહ),
મહારાજ થયા પહેલાં (લે. બબલભાઈ મહેતા), આપણા
નેતાઓ ભાગ - ૨ (અનુ. ભગવાનદાસ ભૂખણવાળા)
રા. રા. કલ્યાણરાય જે. બક્ષીનું જીવનવૃત્તાન્ત (હિંમતલાલ ક.
બક્ષી), વિવેકાનંદ (સ્વામી જયનાનંદ અને જયંતીલાલ ઓઝા),
સ્વામી આત્માનંદ સરસ્વતી (સં. રત્નેશ્વર ભવાનીશંકર વકીલ),
સાત ચરિત્રો (નગીનદાસ પારેખ), ભારતની વીરાંગનાઓ
(રામનારાયણ ના. પાઠક), આપણા જવાહર (પુરાતન ખુચ),
અધ્યમોદ્ધારક સહજાનંદજી, (શ્રી. ચન્દ્રકાન્ત મહેતા) — આટલાં
મૌલિક, અનૂદિત અને સંપાદિત મળીને નોંધપાત્ર ચરિત્રો આપણને
૧૯૪૭ ના વર્ષમાં મળે છે.

મેડમ ક્યુરી રેડિયમની શોધ કરી આખા વિશ્વમાં વિખ્યાત
થનાર અને બબ્બે વખત નોબેલ પારિતોષિક મેળવવા જેટલી સમર્થ
વૈજ્ઞાનિક બુદ્ધિશક્તિથી સંપન્ન સન્નારીનું ચરિત્ર આલેખતી પુસ્તિકા
છે. મેડમ ક્યુરીની પુત્રી ઇવે એની માતાનું ચરિત્ર લખ્યું છે તે અંગ્રેજી
કૃતિને આધારરૂપે સ્વીકારી ડૉ. એન. એમ. શાહે રસિક અને પ્રવાહી
શૈલીમાં આ જીવનકથા આલેખી છે. આ પુસ્તકને પ્રસ્તાવના મળી
છે ધૂમકેતુની. ‘પોતાની અદ્ભુત શોધ કરતાં પોતે વધારે અદ્ભુત
છે’ એમ ધૂમકેતુએ જેને માટે કહ્યું તે મેડમ ક્યુરી આધુનિક જગતનું
એક આશ્ચર્ય છે. નવોદિત પેઢીને એના જીવનમાથી ઘણું શીખવાનું
અને ગ્રહણ કરવાનું છે તે કહેવાની જરૂર નથી. ચરિત્રનાદિકા
ક્યુરીના વ્યક્તિત્વમાં રહેલા બધા જ ગુણોથી બધું આપણે અહીં
પરિચિત થઈ જઈએ છીએ. એની સતત અને નિષ્કંપ આલેલી
અંશોધનપ્રવૃત્તિ, જ્ઞાનપિપાસાની અદ્ભુતતા, સ્વચ્છવગત વિનીતતા,

આદર્શ સીમા હોવાં ઘટે તેવા બધા જ લક્ષણો આ પુસ્તકમાં સારી રીતે નિરૂપાયા છે.

મહાન વૈજ્ઞાનિકો ખંડ ૧-૨ એ એના લેખકોએ વિદ્યાર્થીઓને ઉપયોગી થાય એ ઉદ્દેશથી મુંબઈ આકારવાણી ઉપરથી પ્રસારિત કરેલાં, વિખ્યાત વિજ્ઞાનવારોનાં જીવનકાર્યને લગતા વ્યાખ્યાનોનો પુસ્તકરૂપે પ્રગટ થયેલો સંચય છે. કિશોરોને લક્ષમાં રાખીને આ વ્યાખ્યાનો રજૂ થયા હોવાથી એની ભાષાની કક્ષા પણ કિશોરબોધ્ય રાખવામાં આવી છે. ‘પૃથ્વી સૂર્યની આસપાસ ફરે છે અને સૂર્ય બધા ગ્રહોનું મધ્યબિંદુ છે એ જ્ઞાન દુનિયાને પહેલીવાર આપનાર કોપર્નિકસ, અજ્ઞાનજડ ધર્મસત્તાને હાથે જેનો જીવનાન્ત બગડ્યો એ ભૌતિકશાસ્ત્રી અને બગોળવેત્તા ગેલીલિયો, સમર્થ બગોળશાસ્ત્રી ટાઈટો ગ્રાહે, ટાઈટોનો વૈજ્ઞાનિક વારસ અને ગ્રહોની ગતિના નિયમોનો શોધક કેપ્લર, રુધિરાભિસરણની શરીરમાં ચાલતી ક્રિયાનો શોધક વિલિયમ હાવે, ‘પ્રકાશના તરંગ’ના સિદ્ધાન્તનો અને ઘડિયાળ બનાવવાની કળાનો શોધક હાઈગેન્સ અને સમર્થ ગણિતશાસ્ત્રી તથા ગુરુત્વાકર્ષણના સિદ્ધાન્તનો સ્થાપક સર આઈઝેક ન્યૂટન-આ સાત વૈજ્ઞાનિકોનો પરિચય ખંડ પહેલામાં અપાયો છે. બીજારે પ્રયોગાત્મક વિજ્ઞાનનો પ્રારંભક રોબર્ટ બોઈલ, વિખ્યાત વનસ્પતિશાસ્ત્રી હાર્વેલીનીયસ, પાણીના રાસાયણિક બંધારણનું સશોધન કરનાર હેન્રી કેવેડીશ, કેવેડીશની જ શોધ સ્વતંત્ર રીતે કરવા ઉપરાંત ૩૩ મૂળ તત્ત્વોની યાદી આપનાર લાવોગ્રીએર, ‘વક્રિસનેશન’થી પ્રખ્યાત થયેલો એડવર્ડ જેનર, સેફ્ટી લેમ્પનો શોધક હમ્ફ્રી ડેવી અને પ્રવાહી વિદ્યુતની ગતિ પારખનાર કાઉન્ટ એલેક્સાન્ડ્રો વોલ્ટા બીજા ખંડમાં પરિચય-વિષય ચરિત્રનાયકો બન્યા છે. ’ (અ. મ. રાવળ).

‘મહારાજ થયા પહેલાં’ માં શ્રી. બળલલાઈ મહેતાએ રૂવિશંકર મહારાજની ઘડતરકથા આલેખી છે. આ ઘડતરકથાનાં,

અસ્થિ, રુધિર, માંસ, ઇંડ્રી. બળલભાઈ મહેતાએ રવિશંકર મહારાજ પાસેથી ૧૯૪૨ના જલનિવાસ દરમિયાન કઢાવ્યાં છે. મહારાજ એમના પૂર્વજીવનવૃત્તાન્તને જે રીતે અને જે ક્રમે નિરૂપ્યું હશે તે રીતે અને તે ક્રમે, બાણે કે રવિશંકર પોતે કહેતા હોય તેવી શૈલીમાં અહીં રજૂ કર્યું છે. આ રજૂઆતમાં ખેડા જિલ્લાના એક નાના ગામડામાં સાધારણ સ્થિતિના મહેતાજીને ત્યાં જન્મીને ધીરે ધીરે વારસામાં મળેલી એ સાધારણતાને અતિક્રમી રવિશંકર વ્યાસ ‘મહારાજ’ અને ‘દાદા’ના પદને પામ્યા અને અનેકોના પૂજ્ય થઈ રહ્યા, તેની પાછળનો શો ઇતિહાસ અને કેવો પુરુષાર્થ તથા જીવનનિષ્ઠા હતો તે સ્પષ્ટ થયું છે. સ્વભાવે સાહસપ્રિય અને ખડતલ શરીરપ્રકૃતિવાળા, નિર્મળચિત્ત અને સેવાપ્રિય એવા આ બ્રાહ્મણ યુવકે પોતાના ઘડતરમાં વિદ્યાર્થીકાળ દરમિયાન જેનો ફાળો હતો એવા છોટાલાલ કવિનો ઋણસ્વીકાર કર્યો છે. એ કવિએ મહારાજને આર્થસમાજ તરફ ઢળતા કરેલા એમના જીવનઘડતરમાં સ્વામી નિત્યાનંદજી, મોહનલાલ પંડ્યા અને ગાંધીજીનો મોટો સહયોગ છે. શરૂઆતના કાળમાં ગામડામાં એક ખેડૂતની માફક જ પોતાની કારકિર્દી શરૂ કરનાર, પોતાનો બાપીકો ધંધો યજમાનવૃત્તિનો તેના કિપર હાથ અજમાવનાર, આ બહુ નહીં ભણેલા એવા બ્રાહ્મણ યુવાન પહેલાં દયાનંદ સરસ્વતીના ઉપદેશામૃતથી આકર્ષાય અને પછી શંકરાચાર્યની જોડકામી સામે માથું ઊંચકે, ધીરે ધીરે યજમાનવૃત્તિને અલરાઈએ ચડાવી, મોહનલાલ પંડ્યા પ્રત્યે અને એમના દ્વારા મહાત્મા ગાંધી પ્રત્યે ખેંચાય અને જાહેર-જીવનનાં એક પછી એક સેવાકાર્યો ઉપાડતા ઉપાડતા ઘોડો દ્વારા ‘સ્વરાજવાળો’ રવિશંકર તરીકે ઓળખાઈ અને ખાવાપીનામાં, પહેરવા-ઓઢવામાં, આચાર-વિચારમાં ઇંડ્રી અનેક આમૂલ પરિવર્તનો સાધે અને એ બધાને પરિણામે લોકસંગ્રહ માટે મિશનરી બનનાર એક સેવાત્રતધારી મહારાજ રૂપે સ્થિર થાય એનું વર્ણન કરતી કથા વાંચવી

રોમાંચક અને રસિક લાગે છે. બળલભાઈ મહેતાએ લખ્યું છે તેમ સાથે જ આ પુસ્તક '..... આજની તરુણ પેઢીને એ પવિત્ર પુરુષના જીવનમાથી પ્રેરણા, બળ અને ઉત્સાહ મેળવવામાં મદદ રૂપ થશે. '

‘આપણા નેતાઓ ભા-૨’ નન્દકુમાર પાઠક દ્વારા અનુદિત એ જ નામના પુસ્તકનો બીજો ખંડ છે. પોતાના પુસ્તકના ગુજરાતી અનુવાદને મળેલા અસાધારણ આવકારથી ઉત્સાહિત થઈ શ્રી. યુસુફ મેહરઅલીએ અંગ્રેજીમાં આ બીજો ભાગ રચ્યો છે. જેનો અનુવાદ (બીજા ભાગનો) શ્રી ભગવાનદાસ ભૂખણવાળાએ સુવાચ્ય શૈલીમાં કર્યો છે. આ પુસ્તકમાં શ્રી. મેહરઅલીએ મહાત્મા ગાંધી, સુભાષચન્દ્ર બોઝ, કમળાદેવી, અરુણા અસફઅલી, અચ્યુત પટવર્ધન, ડૉ. ખાનસાહેબ અને માસ્ટર તારાસિંહના વ્યક્તિત્વોનાં રેખાચિત્રો દોર્યાં છે. શૈલી પત્રકારી છે અને લેખકે ચરિત્રનાયકોનું માત્ર વિભૂતિદર્શન કરાવીને કૃતાર્થતા માની છે સાથે સાથે પોતાને લાગ્યું ત્યાં નાની મોટી ક્ષતિઓ પણ એમણે ચીંધી બતાવી છે.

રા. રા. કલ્યાણરાય જે. બક્ષીનું જીવનવૃત્તાન્ત એમના પુત્રે લખેલું છે. ચરિત્રનાયક એ કોઈ મહાન પુરુષ નથી પણ હાથવગી હતી તે પત્રસામગ્રી, ચરિત્રનાયકની રોજનીશી, વગેરેને ઉપયોગમાં લઈ આ ચરિત્ર લખાયું છે માંગરોળ, ગોડળ, પોરબંદર, ઈડર વગેરે રાજ્યોની નિષ્કાવંત અધિકારી તરીકે સેવા બજાવનાર નાગર મુત્સદ્દી શ્રી બક્ષીનું વૃત્તાન્ત આડી મળે છે. સ્વામી જ્ઞાનંદ રચિત વિવેકાનંદ નવભારતના પયગમ્બર સમા સ્વામીજીની વિગતપૂર્ણ અને ઐતિહાસિક ક્રમ સાચવીને રજૂ થયેલી જીવનકથા આલેખે છે. મૂળ અંગ્રેજીમાં પ્રગટેલા તેમના જીવનચરિત્રની વીગતો, તથા બંગાળીમાં પ્રગટેલાં સ્વામીજીના અનેક જીવનવૃત્તાન્તોની ઉપલબ્ધ સામગ્રીને આ પુસ્તક લખવામાં કામમાં લેવાઈ હોવાનું લેખકે કહ્યું છે. પુસ્તકાન્તે પરિશિષ્ટમાં સ્વામીજીનના છ પ્રસંગો રજૂ કરવામાં

આવ્યા છે. લેખક ભાવનાઆદ્ર શૈલીમાં નિરૂપણ કરી શક્યા છે તે ગ્રંથની ભિન્ન બાબતો સૂચન કરે છે.

રત્નેશ્વર ભવાનીશંકર વક્રાદિ સંપાદિત કરીને રજૂ કરેલ સ્વામીશ્રી આત્માનંદ સરસ્વતીની જીવનકથા આયુર્વેદના એક પ્રકાંડ અભ્યાસી અને તેજસ્વી સેવાવીરની જીવનકથા છે. આત્માનંદે તાપી બ્રહ્મચર્યાશ્રમ ને હાથરસમાં કૃષ્ણ બ્રહ્મચર્યાશ્રમની સ્થાપના કરેલી. જીવનપરિચયના વિભાગમાં સંપાદક એમના પૂર્વાશ્રમની પૂરી હકીકતો રજૂ કરી શક્યા નથી. પુસ્તકમાં સ્વામીજીના ઉપદેશામૃતનો જે ભાગ છે તે સ્વામીજીની માનસિક સભરતાનો પરિચાયક છે અને વાચકને માટે સંતર્પક સામગ્રી પીરસે તેવો છે. સાત ચરિત્રો નામના ચરિત્રપુસ્તકમાં શ્રી નગીનદાસ પારેખે નીચેની સાત વ્યક્તિઓને ચરિત્રબદ્ધ કરી છે. જીવતાં મળી તેના કરતાં અનેકગણી વધારે મૃત્યુ પછી પ્રતિષ્ઠા પામનાર ચીની તત્ત્વવેત્તા અને ધર્મજ્ઞાની કેન્ડ્યુ-શિયસ, અકબરનાં રત્નોમાંનું એક રત્ન તાનસેન, ‘સ્વરાજ’ના ભેખધારી અને એ મંત્રના સૌ પ્રથમ ઉદ્ઘાતા પારસી જ્ઞાતિના તેજસ્વી વિભૂતિસ્વરૂપ દાદાભાઈ નવરોજજી, સ્વામી રામકૃષ્ણ પરમહંસ, આચાર્ય પ્રફુલ્લચંદ્ર રોય, દક્ષિણ ધ્રુવ ઉપર પહેલો પગ મૂકનાર અને ઉત્તરના ધ્રુવ પ્રદેશમાં મૃત્યુ પામનાર સાહસવીર એમુંડસન, અને સેન્ટ્રલ બેંકના સ્થાપક અને કુશળ તંત્રવાહક સોરાબજી પોચખાનાવાળા. શ્રી. અનંતરાય રાવળનો અભિપ્રાય છે કે પ્રસ્તુત ચરિત્રપુસ્તકમાં લખાવટની દૃષ્ટિએ અમુંડસનનું ચરિત્ર સારું લખાયું છે. તાનસેનનું ચરિત્ર ખંગાળીનું ભાષાન્તર છે.

કમલ પ્રકાશન મંદિરની ગૃહિણી ગ્રન્થમાળામાંનું સ્ત્રીઓને ધ્યાનમાં રાખી લખાયેલું ચરિત્ર પુસ્તક છે રામનારાયણ ના. પાઠક દ્વારા લખાયેલું ભારતની વીરાંગનાઓ. રાણકદેવી, પદ્મિની, ચાંદ સુલતાના, અંશીની રાણી લક્ષ્મીબાઈ અને અહલ્યાબાઈ હોલ્કર એ પાંચ હિન્દમાં જન્મેલી વીર નારીઓનું આ જીવનવૃત્તાન્ત એ સૂચવે

છે કે નારીને અપાયેલ 'અખલા'નું અસિદ્ધાન એ ધારે તો પુરુષ સમોવડી બનીને નિમેષમાત્રમા નિવારી શકે છે. જવાહરલાલ નેહરુની આત્મકથાને આધારલૂત સામગ્રી માટે ઉપયોગમા લઈ શ્રી. પુરાતન ગુણે આપણા જવાહર લખ્યું છે જેની બાળકોને અને પ્રૌઢોને સગળી રુચિર થાય તેવી શૈલીને લીધે એ આવકાર્ય થાય એવું બન્યું છે. શ્રી. ચન્દ્રકાન્ત મહેતાનું અમૃતમાધ્વારક સહજાનંદજી શ્રી. સયાજી બાલસાનમાળાના એક પુષ્પરૂપે પ્રસિદ્ધ કરવામા આવેલું ચરિત્ર પુસ્તક છે. એમા લેખકે પૂર્વે લખાયેલા બધા સહજાનંદચરિત્રોની પ્રામાણિક સામગ્રીનો વિનિયોગ કર્યો છે. જીવનની કડીઓનું કેમિક નિરૂપણ કમી આખી સળંગ સૂત્ર અને સંપૂર્ણ જીવનકથા આલેખવાનો લેખકનો ઈરાદો હોવાનું લાગતું નથી એમ તેમણે સ્વામીજીએ કરેલી ગુજરાતસેવાને આપેલા મહત્ત્વ પરથી અનુમાની શકાય. ઝવેરચંદ મેઘાણી (સં. જયમહલ પરમાગ અને નિરંજન વર્મા) તારીખ ૯-૩-૪૭ના રોજ ગુજગતે એક રાષ્ટ્રીય શાયર અને દસુબીનો રંગ આલેખનાર સાહિત્યકાર ગુમાવ્યો તે ઝવેરચંદ મેઘાણી. એમના અવસાન નિમિત્તે આ સમારક બ્રથ સંપાદિત થયો છે. એમા મેઘાણીના જીવન વિશે જુદા જુદા દષ્ટિકોણથી ઠીક ઠીક માહિતી રજૂ કરવામા આવી છે. સંપાદકોએ 'પ્રસંગ સંસારણા' નામનો જે લેખ પોતા તરફથી ઉમેર્યો છે તે આખા બ્રથના સૂપલુક છે. એમાથી ઝવેરચંદ મેઘાણીના માર્દવભર્યા, લાગણીશીલ, સ્વમાની, મીઠપ કદી ન છોડનારા, અને સરલતાથી ભર્યાભર્યા હૃદયનો પરિચય મળે છે અને એ લેખ સાથે સાથે એના લેખકોની સજ્જતાનો પણ ઠીક ઠીક સંતોષકારક એવો અણસાર આપી બાય છે.

શ્રી. મથુરાદાસ ત્રિકમજી રચિત બાપુની પ્રસાદી શ્રી. સોપાન સંપાદિત પરમપૂજ્ય બાપુ, શ્રી રતિલાલ મોહનલાલ ત્રિવેદી રચિત આચાર્ય આનન્દશંકરભાઈ (જીવનરેખા અને સંસ્મરણ), ડૉ. નરસિંહ મૂ. શાહ લિખિત લૂઈ પાશ્વર એ સન ૧૯૪૮ ના

વાહ્મયની ઉલ્લેખપાત્ર ચરિત્રસામગ્રી છે. પ્રથમ પુસ્તકમાં શ્રી. રામ-
પ્રસાદ શુક્લ લખે છે તેમ, ‘ગાંધીજીનું વાત્સલ્યમૂર્તિ તરીકેનું શબ્દ-
ચિત્ર લેખકે પોતાના અંગત અનુભવનાં સ્પષ્ટ સંસ્મરણો પરથી
તેમ જ પોતાની નોંધ અને ગાંધીજી સાથેના પત્રવ્યવહારનું દોહન
કરીને આપવા પ્રયત્ન કર્યો છે. તેનીસ વરસના સમાગમની વિગતોને
ખસો ખાવીસ પૃષ્ઠોમાં સમાવીને લેખકે બાપુની એક નવીન બાજુનું
જીવંત ચિત્ર ઉપસાવ્યું છે. કોઈ વિગત આધાર વિના કહેવી નહીં
અને ખપથી વધુ એક પણ શબ્દ વાપરવો નહિ એવો કલાસંયમ
એમણે દર્શાવ્યો છે. પ્રસંગોની પરંપરા સીધેસીધી આપી દેવી અને
તેના ઉપર વિવેચન કરવા થોભવું નહીં. એવો વિવેક અંત સુધી
બળવીને સાડત્રીસ પ્રકરણોમાં પલટાતી પ્રસંગપરંપરાને એમણે
સંક્ષેપમાં પતાવી છે. વસુધાને કુટુંબ માનનાર ગાંધીજી પોતાના
વિશાળ કુટુંબના પ્રત્યેક જન વિશે કેવી રીતે ઝીણવટભરી કાળજી
રાખતા એનો ચિતાર આ પુસ્તકમાંથી મળી રહે છે. મથુરાદાસ
ગાંધીજીની ઓરમાન બહેનની પુત્રીના પુત્ર થાય. ઓરમાન લાંડ
વચ્ચેના સંબંધો અહિંનકુલ જેવા ન હોય ત્યાં પણ એ એકાદ
પેઢી સુધી જ સામાન્ય રીતે લંબાય. પણ આમાં ત્રણ પેઢી
સુધી લંબાયેલા સંબંધમાં જરા જેટલી ખાંચ નથી. મથુરાદાસને
રાજરોગ થાય છે ત્યારે એની સારવાર કરવા કસ્તૂરબા અને
મહાદેવભાઈને મોકલવા ગાંધીજી તૈયાર થાય છે તે માત્ર મથુરાદાસની
વિનંતીથી જ અટકે છે અને છેવટ ખ્યારેલાલ અને શકરચંદ્ર જેવા
અંતેવાસીઓને તેા લાંબા સમય સુધી સહવાસઅર્થે મોકલે છે.
જેલમાં પોતાના અનશન દરમિયાન પણ મથુરાદાસની તબિયત વિશે
તેઓ ચિંતા કરે છે. આમ વાત્સલ્યમૂર્તિ બાપુનું સુરેખ ચિત્ર રજૂ
કરવા ઉપરાંત આ ગ્રંથ મહાસલાના ત્રીસેક વર્ષના વિકાસની
સંક્ષિપ્ત છતાં ઐદ્ય રૂપરેખા આલેખે છે. બાપુભક્તિ અપાર હોવા
છતાં તટસ્થતા આ લેખકનો ખાસ ગુણ છે એટલે ગાંધીજીનો

સ્વસાવ જીવનની અંતિમ અવસ્થામાં ચીડિયો બની ગયો હતો એ પ્રત્યે પણ એક પત્રમાં એ સ્પષ્ટ ટકોર કરવા જેટલી નિખાલસતા દર્શાવી શકે છે. આવી તટસ્થતાને કારણે મહાસલાના ૭૦ વર્ષના આતર-પ્રવાહો સમજવા માટે આ લઘુ ગ્રંથ એક સારી કૃતિ છે. લેખકે આમાં આત્મકથાનું સ્વરૂપ પસંદ કર્યું છે એ નો પોતાના કથનને સ્વાનુભૂતિજન્ય સત્યતા સંદર્ભમાં રજૂ કરવા અર્થે જ. આનો ઉદ્દેશ તો ગાંધીજીના લઘ્યતાની એક અલક્ષાયેલી કે અલ્પ-લક્ષાયેલી દિશા પ્રત્યે અંગુલિનિર્દેશ કરવાનો છે; એ રીતે આ પુસ્તકનું બાપુની પ્રસાદી નામ સાર્થક છે. ’

શ્રી. મોહનલાલ મહેતા ‘સોપાન’ દ્વારા સંપાદિત અને સસ્તુ સાહિત્યવર્ધક કાર્યાલયની સર્વોપયોગી સાહિત્યત્રેણીના પાંચમા મળકા-રૂપે પ્રગટેલું ‘પરમપૂજ્ય બાપુ મહાત્મા ગાંધીજીના સહસ્રરશ્મિ સૂર્યની માફક જીવનના અનેકાનેક ખંડોને અજવાળતા વ્યક્તિત્વની રેખાઓને ઊઠાવ આપનારું’ ચરિત્રપુસ્તક છે. પુસ્તકના સંપાદકે જે વિભાગ રાખ્યા છે. પ્રથમ વિભાગનું નામ છે ‘જીવનકથાનાં પાનાં’ એના નવ ખંડોમાં શ્રી. સોપાને ગાંધીજીની આત્મકથાના જીવન-કથાત્મક ભાગોનું સંકલન એવી રીતે, મૂળના શબ્દોને એમ ને એમ રાખીને કર્યું છે કે એક સળંગ લગભગ ૧૯૨૧ની સાલ સુધીની ગાંધી-જીવનકથા વાચનારને લભ્ય બની શકે-એ વિભાગના દસમા ખંડમાં ’૨૧ થી ’૪૮ વર્ષોના ગાળાના મોટા મોટા બનાવોની નોંધ સંપાદકે પોતે મૂકી છે. પુસ્તકના બીજા વિભાગનું નામ છે ગાંધીતીર્થની યાત્રાઓ. એ લખાયો છે જી. રામચંદ્રન દ્વારા એમાં ગાંધીજીની સ્વસાવગત વિલક્ષણતાઓનો નિર્દેશ કરતા પંદર પ્રસંગો આપવામાં આવ્યા છે. એમાંના કેટલાક પ્રસંગો રામચંદ્રનના સ્વાનુભવનિષ્ઠ છે અને કેટલાક ગાંધીજીના અન્ય નિકટવર્તીઓએ કહેલી વીગતોમાથી લેખકે ઉપસાવીને રજૂ કર્યાં છે.

આત્યાર્થ આનન્દશંકરભાઈ (જીવનરેખા અને સમરણી)

(લે. રતિલાલ મો. ત્રિવેદી) એ ગુજરાતની સાહિત્યવિભૂતિઓમાં 'મધુદર્શી સમન્વયકાર' તરીકે ઓળખાયેલા અને પંડિતયુગના વિતમ ધર્મવિચારક આચાર્ય આનંદશંકર દુનની જીવનકથા છે. આ જીવનરેખાના આલેખક શ્રી. ર. મો. ત્રિવેદીને આચાર્યશ્રીના વિદ્યાર્થી થવાનું પણ મહદ્ ભાગ્ય સાપડ્યું હતું અને એમના અંગત સમાગમનો પણ એમને ઠીક ઠીક લાભ મળ્યો હતો; તેથી આચાર્યશ્રીના જીવનનો એમને પ્રત્યક્ષ અને ઘનિષ્ઠ પરિચય મળ્યો હોવાનો દાવો શ્રી. ત્રિવેદી કરી શકે એમ છે; તેથી આચાર્યશ્રી વિશે આ વૃત્તાન્તમાં જે માહિતી આપણને મળે છે તેની શ્રદ્ધેયતા વિશે કશો વિવાદ સંભવી શકે તેમ નથી. શ્રી. રામપ્રસાદ શુક્લ આ પુસ્તકની સમીક્ષા કરતાં લખે કે, '..... શિષ્ય ગુરુનાં સંસ્મરણે આલેખે ત્યારે માનવસુલભ મર્યાદાઓને કારણે એની કલમ દ્વારા એક પ્રેમચિત્ર પ્રગટે એ પણ દેખીતું છે. વળી જીવનમાં જેમણે સમતા પ્રાપ્ત કરી છે એવા પ્રજાવાન પુરુષોમાં દોષ મળવા પણ દુર્લભ. જે કાંઈ ભણુપ હોય તે એમની જીવનદૃષ્ટિની સ્વાભાવિક મર્યાદાઓને કારણે ઉપસ્થિત થતી હોય. શ્રી. ત્રિવેદીનું સ્વીકૃત ધ્યેય આચાર્યશ્રીની વિચારસૃષ્ટિ કે જીવનસૃષ્ટિનું નિરૂપણ કરવાનું છે; એ વિશે તુલના કરવાનું આ પુસ્તક અંગે સ્વીકાયું નથી, એટલે ચરિત્રકારની તટસ્થતાની એમની પાસેથી અપેક્ષા રાખવામાં ઔચિત્ય નથી. એક સીતે કહીએ તો આ ચરિત્ર નહિ પણ ચરિત્ર-સામગ્રીનું પુસ્તક છે.'

એકસો અઠાવન પાનના બહુ વિશાળ નહીં તેમ જ અત્યંત લઘુ નહીં એવા આ મધ્યમ કદના પુસ્તકમાં પ્રથમ બેતાલીસ પાનમાં લેખકે આચાર્યશ્રીની સિલસિલાબંધ જીવનકથા આલેખી છે. એમના ગુણસમૃદ્ધ વ્યક્તિત્વનો પરિચય એમાંથી ઉપસાવી આપતાં લેખક ચરિત્રનાયકના જ્ઞાન (wisdom) ગુણની પ્રશંસા કરે છે. આચાર્યશ્રીને મન જ્ઞાન એટલે sense of proportion. પ્રમાણભાન તે જ્ઞાન. આ વ્યાખ્યાને એમણે પોતાના જીવન અને વ્યવહારમાં

કેવી ચરિતાર્થ કરી બતાવી હતી તે આપોઆપ સમજાઈ જાય છે. આચાર્યશ્રી એક પ્રકાંડ પંડિત અને અવિરામ નિદ્ધિધ્યાસનમગ્ન વિદ્યાપુરુષ હતા, એમનું એ સારસ્વતજીવન પણ કેવું હતું તેનો ખ્યાલ આ જીવનરેખા આપે છે. ખીજો વિભાગ જે પહેલા કરતા મોટો અને ૧૧૬ પૃષ્ઠો રોકે છે તેમાં ત્રણ ખંડ પાડવામાં આવ્યા છે. (૧) લેખકેના વિદ્યાર્થીકાળ દરમિયાનના સંસ્મરણો પ્રથમ ખંડમાં છે જેમાંથી આચાર્યશ્રીનું શિક્ષકત્વ કેવું ગુણગરવું હતું તેનો પરિચય મળે છે. (૨) આચાર્ય આનંદશંકર બનારસ હિન્દુ વિશ્વવિદ્યાલયના ઉપકુલપતિપદે હતા ત્યારે એમને સત્તર વર્ષ જેટલો લાંબો બનારસનિવાસ કરવો પડેલો તેને લગતાં સ્મરણો ખીજા ખંડમાં આપવામાં આવ્યાં છે. ઉપકુલપતિપદે વિરાજનાર આચાર્યશ્રીએ એમનામાં રહેલા આચાર્યત્વ કે સંજ્ઞા અધ્યાપકત્વને કેવી રીતે કુક્લિત નહીં થવા દીધેલું તેનો અહીંસાવ પ્રેર તેવો વૃત્તાન્ત આ ભાગ આપી છૂટે છે. અને (૩) છેલ્લા વિભાગમાં અમદાવાદના એમના નિવૃત્ત જીવનના લગભગ છ વર્ષોની સાથે સંકળાયેલાં સંસ્મરણો અપાયા છે. એક આર્થ અધ્યાપકની મનોભૂમિનો પરિચય આ વિભાગમાં થાય છે. ‘પુસ્તકને પાનેપાને એ પ્રચારત પુરુષનાં શાન્ત રસપ્રધાન વ્યક્તિત્વનો પરિચય મળે છે. પોતાના સર્વ પુસ્તકોને એક સાથે ગોઠવીને નમસ્કાર કરવાના મનોરથવાળા આનંદશંકરભાઈના જ્ઞાનયોગનો આ ગ્રન્થ દ્વારા મળતો પરિચય ઉત્પત્તિપ્રેરક છે.’

લુઈ પાશ્વરમાં ડૉ. ન. મૂ. શાહે લુઈ પાશ્વરના જીવનની કથા આલેખી છે. આગળ ઉલ્લેખ્યું છે તે મેડમ કચુરીનું જીવન-વૃત્તાન્ત સકળતાપૂર્વક આલેખનાર આ લેખકે એમની ચરિત્રનિરૂપણ કલા આ પુસ્તકમાં પણ એટલી જ ઊંચાઈએ રહીને બતાવી છે. લુઈ પાશ્વરની શોધોએ આધુનિક માનવજાત ઉપર અનેક આશીર્વાદો ઉતાર્યા છે. એણે મહાન શોધો કરી અને માનવજાતને જીવસેણુ રોગોમાંથી ઊગરવાનો રસ્તો મોકળો કરી આપ્યો. વિષયની રુચિરતાને

અખંડિત રાખી કિશોરો અને સામાન્ય શિક્ષિતોને પણ ગમે તેવી શૈલીમાં શ્રી. શાહે આ ચરિત્રચિત્રણ કયું છે.

બાપુની ઝાંખી (લે૦ ઠાકાસાહેબ ઠાલેલકર) એ ૧૯૪૯ના વર્ષમાં નવજીવન પ્રકાશન મંદિર તરફથી પ્રગટ થયેલી ચરિત્રગ્રંથ સૃષ્ટિનું નોંધપાત્ર ચરિત્રપુસ્તક છે. મૂળ એ હિન્દીમાં બાપૂકી જ્ઞાંકિયાઈ નામે પ્રગટ થયેલું. ૧૯૪૨ની રાષ્ટ્રીય ચળવળ વખતે જેલમાં પુરાયેલા ઠાકાસાહેબે પોતાના સાથી પાસે આમાં આખ્યાં છે તે સંસ્મરણી લખાવ્યાં છે. કુલ ૧૩૬ પાનના આ પુસ્તકમાં એકસો ને એક જીવન પ્રસંગોની નોંધ જૂબ રોચક અને શિષ્ટમધુર ખાનીમાં ઠાકાસાહેબે રજૂ કરી છે. શ્રી. રામપ્રસાદ શુક્લે ઉચિત રીતે જ કહ્યું છે કે, 'બુદ્ધલગ્નવાનના જીવનને લગતી કથાઓ જેમ જાતકમાળામાં સંગ્રહાઈને એમના ઉન્નત વ્યક્તિત્વનાં વિવિધ પાસાંઓનો પરિચય આપે છે તેમ અહીં પણ રજૂ થતી પ્રસંગકણિકાઓ દ્વારા ગાંધીજીના મહાન વ્યક્તિત્વની વિશાળતાનો પરિચય મળે છે...સંસ્મરણી માટે કોઈ પણ ક્રમ યોજાયો નથી. જેમ સૂઝતાં ગયાં તેમ તેમ શબ્દબદ્ધ થઈને એ સંગ્રહાયાં છે; પણ એથી પુસ્તકના મૂલ્યમાં કશો ઘટાડો થતો નથી કારણ કે પુસ્તકની રસળતી શૈલીને કમની ખાસ આવશ્યકતા નથી. એક જ ફૂલઝાડ ઉપરથી ગરી પડેલાં પુષ્પો સૂત્ર વડે ગૂંથાતાં જેમ માળારૂપ ખની જાય છે તેમ એક જ વ્યક્તિવિશેષનાં સંસ્મરણી એ ધીરોદાત્ત વ્યક્તિત્વના સૂત્રે પરોવાઈને એક સ્વતંત્ર ચિત્રમાળાનું રૂપ ધારણ કરે છે. આ પુસ્તકનું કદ નાનું છે પરંતુ એનું દસ્તાવેજ મૂલ્ય ઘણું મોટું છે એમાં સંગ્રહાયેલા ઘણા કિસ્સા ઠાકાસાહેબ જેવા એક નિકટના અંતેવાસીના જાત અનુભવના છે, ખીજા કેટલાક એટલા જ નિકટના સાથીઓ પાસેથી એમણે સાંભળેલા છે એટલે એ સર્વ પ્રસંગોની સચ્ચાઈ શંકાતીત છે. ગાંધીજીના વ્યક્તિત્વનાં વિવિધ પાસાં ઉપરાંત આમાં અન્ય મહાજનોનાં આછાં રેખાંકનો પણ અંકિત થયાં છે. આ રીતે મહાદેવભાઈ, નરહરિભાઈ, સ્વામી

આનંદ, આચાર્ય કૃપાલાની, કિશોરલાલભાઈ, વિનોબા છં ગાંધીજીના અતેવાસીઓ ઉપરાંત રવિબાળુ, તિલક મહારાજ, ગોખલેજી વગેરે રાષ્ટ્રપ્રસિદ્ધ મહાપુરુષોના વ્યક્તિત્વની કોઈ કોઈ છાયાઓ છતી થાય છે. પસંદ કરેલા કિસ્સાઓ ગાંધીજીના જીવનના ઠીક લાખા ગાળાને આવરી લે છે તેથી એમાં વૈવિધ્ય પણ સારું આવે છે. કાકાસાહેબના અન્ય લખાણોમાં કવચિત્ જોવામાં આવતી આછી વિનોદલહરીઓ અહીં ઠેર ઠેર જોવા મળે છે એથી નિરૂપણ તાજગી-વાળું અને ચેતનલયુક્ત લાગે છે. પ્રસંગોની પસંદગીમાં કુશળ કલાકારની ચકોર દષ્ટિ સ્પષ્ટ વરતાઈ આવે છે એથી ઘણાખરા કિસ્સા ગ્રસપ્રદ બન્યા છે અને કેટલાક તો દૂંઠાં ભિર્મિકાવ્યો જોવા રસાસ્વાદ કરાવે છે. પુસ્તકનું સમાપન ગાંધીજીની અહિંસાની પરાકાષ્ઠા દર્શાવતા એક કિસ્સા વડે કરીને લેખકે ચોટ સાધી છેતથાપિ આ ચોપડીની મર્યાદા છે જ; કાકાસાહેબને પોતાને એથી સંતોષ નથી એવો એમણે એકરાર કર્યો છે, એનું મુખ્ય કારણ એ છે કે ગાંધીજીના જીવનનિરૂપણ માટે બે ચાર મહાકાવ્યો પણ અપર્યાપ્ત છે તો એક કિસ્સાસંગ્રહની તો શી વિસાત ? એમ છતાં સામાન્ય વાચકને આમાથી ઘણી માહિતી મળશે અને ગાંધીચરિત્રકાર માટે તો આ સામગ્રી બહુમૂલ્ય ગણાય તેવી છે.

ગાંધીજી સાથે ગોળમેજીમાં એ અનૂદિત પુસ્તક છે. મૂળ એ હિન્દીમાં શ્રી. ઘનશ્યામદાસ ખીરલાએ લખ્યું છે. સન ૧૯૩૧ ના વર્ષમાં ગાંધીજી ખીજી ગોળમેજી પરિષદમાં ઇંગ્લેન્ડ ગયા તે વખતે શ્રી. ખીરલાજી પણ ભારતીય વેપારીમ ડળના પ્રતિનિધિ તરીકે ગયેલા. ગાંધીજીએ સ્ટીમરની મુસાફરી મુખર્ષ બંદરેથી શરૂ કરી અને ઇંગ્લેન્ડ પહોંચી ગોળમેજી પરિષદ પૂરી કરી ત્યાં સુધીની, શ્રી. ખીરલાએ રોજનીશી લખી લીધી હતી. આ પુસ્તકની વીગતો એ ડાયરીની સામગ્રીની દેન છે. ડાયરી-લેખક શ્રી. ખીરલા પણ કોન્ફરન્સના એક પ્રતિનિધિ હોવાથી આમાં જે કંઈ નિરૂપાયું છે તે સ્વચ્છ first

hand information હોઈ પરમ શ્રદ્ધેય કરે છે ગાંધીજીના બૃહદ્ ચરિત્ર માટે આ રાજનીતી અને એના ઉપરથી રચાયેલું આ પુસ્તક ખૂબ ઉપયોગી અને દસ્તાવેજી મૂલ્યવાળી સામગ્રી ગણાય. ગાંધીજી વ્યક્તિ નથી પણ વિભૂતિ છે, અન્ય પામરોની વચ્ચે વસતા પરમ પુરુષોત્તમ છે, એકનિષ્ઠ લોકસેવક અને જોયા સત્યાગ્રહી છે, માટીના માનવ નથી નારાયણત્વથી વિભૂષિત છે, એમ કહેવાય-સંભળાય છે તેની પાછળનાં કારણો આવાં પુસ્તકોમાં શોધવાથી મળી શકે છે.

ગાંધીજીએ હિંદુનું દષ્ટિબિંદુ પરિષદ આગળ રજૂ કરવામાં લીધેલી મહેનત, એ માટે ઇંગ્લેન્ડના અનેક રાજનીતિજ્ઞો સાથે એમણે કરેલી મસલતો, વિલાયતનિવાસ દરમિયાન એમના સસર સાદગીસંપન્ન વ્યક્તિત્વે ગોરી જનતા ઉપર નાખેલી મેતહિની, રાજકીય વિમર્શ ચલાવવાની ગાંધીજીની યોગ્યતા અને સજ્જતા, વગેરે બાબતોનું લેખકે આંખે દેખ્યું વૃત્તાન્ત અહીં મૂક્યું છે. ગાંધીજીની તેજસ્વિતા વધુ ઉત્કટ સ્વરૂપે વાચક અહીં અનુભવે છે તે ઘણું મોટે ભાગે તે એમની સાથે ગયેલા બીજા પ્રતિનિધિઓની લઘુતાને કારણે પણ ખરું. સરકારનિયુક્ત મોટા ભાગના પ્રતિનિધિઓ કોમવાદી, સંકુચિત અને સ્વાર્થી દેશદ્રોહી વૃત્તિવાળા હતા તે પણ શ્રી. ખીરલાએ સ્પષ્ટતાપૂર્વક બતાવ્યું છે. આવી શ્યામ પાશ્વભૂમિકા સાથે ગાંધીજીની અહીં પ્રગટેલી નિતાન્ત ચારિત્ર્યશુભ્રતા વાચકને અહો-ભાવથી અભિભૂત કરે છે.

પુસ્તકમાં માત્ર ગાંધીજી જ હરપળે આપણી સમક્ષ આવ્યા કરે છે એવું પણ નથી. અંગ્રેજ રાજપુરુષોની કુટિલતા, મુત્સદ્દીગીરી અને એ દ્વારા સ્પષ્ટ તરી આવતી હલકાઈ બતાવીને, ગોળમેજી પરિષદના તમામ બાહ્યાંતર પ્રવાહોને લેખક નર્મ-મર્મયુક્ત શૈલીમાં મૂકે છે. આવાં પુસ્તકો લેખકની-અનિચ્છા હોય નેત્રો પણ વ્યક્તિચત્રોથી સુમંડિત અને સસર થવા સર્જ્યાં હોય છે. ખીરલાજી

પણ અહીં એવા રેખાચિત્રો આપે છે, ઉ. ત. અહીં રજૂ થયેલું મવાળ રાજકારણમાં શ્રદ્ધાવાળા શ્રી. મદનમોહન માલવીયજીનું વ્યક્તિચિત્ર ઉત્તમ છે. ગાંધીજીની સર્વાંગસમ્પન્ન જીવનકથા આલેખવા માટે આ પુસ્તક દસ્તાવેજ સામગ્રીથી સભર છે.

બાપૂ : મારી મા ના શ્લેષિકા શ્રીમતી મનુષેન ગાંધી ગાંધીજીના પૌત્રી થાય. એમણે આ પુસ્તકમાં ગાંધીજીના નોઆખણી-નિવાસના અનેક પ્રતિકૂળ અને વિષમ સંજોગોનું નિરૂપણ કર્યું છે અને એ વિષમતા વચ્ચે પણ આ વિભૂતિએ કેવું રચનાત્મક વિધાન કર્યું તેનું ખ્યાન આપ્યું છે. ગાંધીજીના જીવનના ઉત્તરાર્ધના કેટલાક વર્ષોમાં એમની આ પૌત્રી ગાંધીજીની ટેકલુલાકડી ખની હતી. એમણે એક માત્ર અનન્ય અંતેવાસીની ગરજ સારી હતી. માતા વગરના મનુષેનનાં બા અને બાપુ બન્ને ગાંધીજી બન્યા અને એમના જીવનઘડતરમાં વાત્સલ્યનાં વારિ સીચી એમના ચારિત્ર્યવૃક્ષને કેવું પોષણ આપ્યું તેનો ચિતાર ખૂબ કૃતજ્ઞતાપૂર્વક મનુષેને આલેખ્યો છે. ગાંધીજી તે બારે તે ખની શકે અને તે ઉત્તમ રીતે ખની ખતાવે. એટલે આમ બા બનવાનું આવ્યું ત્યારે એમણે મનુષેનના વાળ જોળવાથી માંડીને એમને ગીતાનું ગહન તત્ત્વજ્ઞાન સમન્વવવાની પ્રવૃત્તિ સુધીની બધી જ પ્રવૃત્તિ કરી ખતાવી. અખંડ કર્મઠતા, કરકસર, નયમિતતા માટેનો દઢાબહ, સ્વાશ્રય, શમશ્રદ્ધા, જેવાં ગાંધીજીની વૃત્તિ-પ્રવૃત્તિ દર્શાવતા ગુણલક્ષણો અહીં સ્વાભાવિક રીતે આકાર લેતા બચે છે. મનુષેનની આ પ્રારંભિક કલમપ્રસાદીમાં પ્રારંભક તરીકેની કલમકથાશ દષ્ટિગોચર થાય છે તે બહુ ઓછા સ્થાનોએ.

શ્રી. ભારતનું કુમારપાએ અગ્રેજીમાં સંપાદિત કરેલી પુસ્તિકાનો રામનામ રૂપે અનુવાદ પ્રગટ કરીને નવજીવન પ્રકાશન મંદિરે ગાંધી-જીવનચરિત્રકારને, ગાંધીજીના આધ્યાત્મિક વિકાસના નિરૂપણોગી બને તેવી સામગ્રી હાથવગી કરી આપી છે. રામ

એમના પત્રો ઇં માંથી પણ અહીં સામગ્રી ઉપયોગમાં લીધી છે. પુસ્તિકામાં લેખકે ખતાવ્યું છે કે અરવિંદની રાજકીય પ્રવૃત્તિ પણ એમના આધ્યાત્મિક જીવનના એક ભાગરૂપ જ હતી. અરવિંદે ઇંગ્લેન્ડમાં શિક્ષણ લીધું, એમના ચિત્તમાં ક્રાન્તિભાવનાનો પ્રથમ અંકુર ફૂટ્યો, એમણે વડોદરા અને કલકત્તામાં ઉચ્ચ શિક્ષણની સંસ્થાઓમાં અધ્યાપન કર્યું, રાજકારણ અને યોગમાં એકી વખતે ઝંપલાવ્યું, રાષ્ટ્રવાદનો પ્રચાર કરી ઉદ્ધામ વિચારસરણીનો આશ્રય લીધો, અને જલનિવાસ દરમિયાન થયેલ દિવ્ય સંકેત અનુસાર એમણે પોંડિચેરીનિવાસ કરી યોગસાધનામાં ખડું જીવન કેન્દ્રિત કર્યું ત્યાં સુધીની ઘટનાઓ લેખકે આ પુસ્તિકામાં ક્રમાનુસાર આપે છે.

યુગપુરુષ સ્ટાલિન (લે. ભોળીલાલ ગાંધી) રશિયાના મહાપુરુષ જોસેફ વિસ્સારિયોનોવિચ સ્ટાલિનના જીવનના ખાર સ્તબકનું આલેખન કરતી આ પુસ્તિકા ગોરી નામના નાનકડા ગામડામાં એક ગરીબ મોચીના કુટુંબમાં અવતરીને ક્રમેક્રમે આત્મ-શક્તિથી મહાન બનેલા એક વીરપુરુષની ગાથા રજૂ કરે છે. પોતાના દેશની વિરાટ જનતાને બર્જર નાગીવાદની ભીંસમાંથી ઉગારવા માટે ઝંઝૂમનાર આ લોહપુરુષનું જીવન અત્યંત રોમાંચકારી ઘટનાઓથી ભરેલું હતું એમ આ પુસ્તકના વાંચન પરથી સમજાય છે. રશિયાએ મેળવેલા વિજયો એ એની સમાજવાદી રાજ્યપદ્ધતિનો વિજય હતો, એમાં લેનિને આદરેલી શ્રમજીવીઓની ક્રાન્તિનો પણ ફળો હતો, એ વિજયના પાયા મજબૂત કરનાર, યુગને પોતાના વ્યક્તિત્વની ચંડતાથી ભરી દેનાર આ વિભૂતિ અહીં ઉત્સાહી, છટાદાર અને પારદર્શક શૈલીમાં નિરૂપાઈ છે.

સંત તુકારામ (લે. પ્રફુલ્લ ઠાકોર) માં લેખક શ્રી. પ્રફુલ્લ ઠાકોરે તુકારામના પૂર્વજો, એમનો જન્મ, એમણે કરેલાં બે લગ્નો,

એમના જીવનમાં વણાઈ ગયેલી સક્રિયપરાયણતા, એમના ચારિત્ર્યની તેજસ્વિતા, પ્રામાણિકતા અને તિતિક્ષા, વગેરેનો નિર્દેશ કરી એમના જીવનનો પરિચય કરાવ્યો છે. સ્વામી શ્રી. ભાસ્કરાનંદજી (લે. નલિની લાખિયા) જમને જર્મનીના સમ્રાટ કૈસર વિલ્હેમ જર્મની આવવા માટે આમંત્રણ આપ્યું હતું અને જેના પ્રત્યે માર્ક ટવેનને માન ભિષ્મ્યું હતું એવા શ્રી. ભાસ્કરાનંદજીનું, ઇ. સ. ૧૮૭૪માં સરચૂતકે ધતુરામાં તેઓ જન્મ્યા ત્યાથી તે ૧૮૯૯માં તેમનો દેહવિલય થયો ત્યાં સુધીનું વૃત્તાન્ત આ પુસ્તકમાં મળે છે. શ્રીમણુ ભગવાન મહાવીર (લે. ધીરજલાલ ધ. શાહ) માં લેખકે ચરિત્રનાયકની યુગપુરુષ તરીકે ઓળખાણ આપી છે અને પ્રસ્તાવનામાં લખ્યું છે કે, ‘મહાવીરનું જીવન ચમત્કારોરૂપી અનેક જાળાં-ઓથી વીટળાયેલું છે, ભગવાન મહાવીરે કંઈ રીતે સાધના દ્વારા પરમપદને પ્રાપ્ત કર્યું તે વાત જ ભુલાઈ ગઈ છે.’ એ વાતનો પરિચય યથાશક્તિ લેખકે અહીં કરાવે છે. ગ્રન્થાન્તે આપેલી ઉપદેશ-પ્રધાન રૂપકકથાઓ અને વાર્તાઓ તેમ જ સુભાષિતો મહાવીરના ઉપદેશની લોકગમ્યતા અને અસરકારકતાનો ખ્યાલ મેળવવા માટેની ઉપયોગી સામગ્રી પૂરી પાડે છે. શ્રી. રામદેવજી ચરિત્ર (લે. કૃષ્ણપ્રસાદ ભટ્ટ) માં લેખકે રામદેવજીનું ચમત્કારોથી ભરપૂર જીવન લોકોમાં પ્રચલિત એવા તદ્વિષયક ગીતોની સહાયથી આલેખવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે શ્રી માતાજી (અનુ. સુદરમ) અનુવાદકે વિવેચિત ગૌરવવાળી શૈલીમાં શ્રી અરવિંદ અને શ્રી માતાજીના જીવનનો પરિચય અહીં કરાવ્યો છે. શ્રી માતાજી એ ‘ગહન પ્રેમને લીધે વ્યક્તિરૂપે અવતરેલાં ‘ભગવતી’ ‘દિવ્યચેતના’ ‘આધશક્તિ’ છે, એમના દ્વારા અતિમાનસ પુરુષોત્તમનો આવિર્ભાવ થાય છે.’ એમ પ્રતિપાદિત કરવાનો અહીં પ્રયત્ન છે.

નવ સંતો (લે. યશોધર મહેતા), શ્રી શ્રી મા આનંદમયી ભા-૨ (જંગાળીમાંથી જીજ્ઞાસીમાં અનુવાદરૂપે મૂકનાર-રત્નેશ્વર

ભવાનીશંકર ભટ્ટ), શ્રી. સાંઘબાબા (શ્રી. ખી. એન. દાતાર), સંતોની કૂલવાડી લે. શ્રી. રતુભાઈ શેઠ), મહાત્મા દાદુ દયાળ (લે. વાસુદેવ મહાશંકર બેશી), શિવાજી છત્રપતિ (લે. ચૂ. વ. શાહ) બેન્જામિન ફ્રેંકલિન (લે. શાન્તિ ના. શાહ), શ્રી રામકૃષ્ણ ચરમહંસજી ચરિત્ર (લેખકના નામ વગરનું) આ આઠ ચરિત્ર-કૃતિઓ ૧૯૫૪ના વર્ષમાં ગ્રન્થસ્થ થયેલાં લિન્નલિન્ન મહાન સ્ત્રીપુરુષોનાં ચરિત્રવૃતાન્તો છે. આ વર્ષે શ્રી. ચન્દ્રવદન ચીમનલાલ મહેતાએ એક નાંધપાત્ર ગ્રંથનો ઉમેરો એમના આત્મવૃતાન્ત 'નાંધ ગઠરિયાં ભા. ૧-૨' આપીને કર્યો છે જેની સમીક્ષા આત્મ-કથાની વિકાસરેખામાં આ પુસ્તકમાં અન્યત્ર કરી છે. તેવું જ જીવન-કથાનું ઉલ્લેખપાત્ર પુસ્તક શ્રી. યશોધર મહેતાનું નવ સંતો છે. લેખકને ધર્મ, રાજકારણ, અગમનિગમ, સંતસાહિત્ય, ઇં વિષયોમાં જોડો રસ છે અને તે તે વિષયો પૂરતા તેઓ બહુશ્રુત વિક્ષાન પણ છે તેથી આ પુસ્તકમાં એમણે એક નવા અભિગમથી, ચરિત્ર-વિષયભૂત સંતોનાં રેખાચિત્રો આપ્યાં છે. એમણે જીવનથી મૃત્યુ-પર્યંતનો જીવનવિકાસ ક્રમિક રીતે આપી છૂટીને સંતોષ માન્યો નથી પણ તે સંતોનો જીવનવિચાર સરલ શૈલીમાં રજૂ કરીને એમના અક્ષરપ્રદાનને ઉદ્ઘાટિત કરી ખતાવ્યું છે. વિવેકાનંદ સ્વામી વિશે એમણે જે ચરિત્રરેખા આલેખી છે તેમાં એમના ઐહિક જીવનની સામગ્રી પર લેખકે વધુ ધ્યાન કેન્દ્રિત કર્યું છે પણ પછી ઉત્તરોત્તર એમણે આ સંતોની જીવનફિલસૂફીનો મર્મ પ્રગટ કરવા તરફ યોતાતું ધ્યાન વાળ્યું છે. મહાવીર, સહજાનંદ અને રામકૃષ્ણનાં ચરિત્રો વિલોકવાથી આ વાતની પ્રતીતિ થશે. આમ આ રેખાચિત્રો ક્ષરજીવનપરિચાયક નહીં તેટલાં અક્ષરવિભૂતિઉદ્ઘાટક બનવા પામ્યાં છે એમ કહી શકાય.

ફિલસૂફીના ક્ષેત્રમાં વિહાર કરવાની માનસિક સજ્જતા તો લેખકને એમના પિતા તરફથી વારસામાં મળી છે તેથી એમને આ

બધા સંતોના પ્રદાનને ગીતા અને કૃપાનિપદો જેવા આપણા દર્શનગ્રંથો સાથે તુલનાવી જોવાનું પણ સૂઝતું છે. રજૂઆત પારદર્શક હોવાથી આ પ્રયત્ન શુષ્ક નીવડ્યો હોવાની છાપ પડતી નથી, જો કે કયાંક કયાંક શૈલીમાં પ્રાણ પૂરવાનો પ્રયત્ન કરતા કે છટાનું આરોપણ કરવાનો હિતસાહ વધી જતા તર્કશૈથિલ્ય પ્રવેશી ગયાના સ્થાનો પુસ્તકમાં નથી એમ નહીં. કયાંક કયાંક લેખકના અંગત મતવ્યોનું અભિયાળાપણું પણ કંઠે એવું બન્યું છે.

રત્નેશ્વર ભવાનીશંકર ભટ્ટના અનુવાદમાં આનંદમયી માનું ભક્તિભાવપૂર્ણ આલેખન મળે છે. આધ્યાત્મિક આવેશની ક્ષણભા આનંદમયીના વર્તનમાં અને વ્યક્તિત્વમાં જે જે ફેરફારો લેખકને જણાય તે બધામાં કેંઈ ચમત્કારિતા હોવાનું તેમને દેખાય છે તે એટલી બધી હૃદય સુધી કે માતાજીના સામાન્ય ગણાય એવા ભૂતલશયનમાં તેઓ સમાધિની અવસ્થા જુએ છે. પરિણામે છાપ સાપ્રદાયકિતાથી લખાયેલી જીવનીની પડે છે. માતા પોતે માને છે કે, ‘ અવતારને કોઈ જાતના નિયમોનું બંધન હોતુ નથી ’ તેથી લેખકે આનંદમયીને અવતારી વ્યક્તિ હોવાનું ઘટાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. એકંદરે ખુદ્દિનિષ્ઠ વાચકને ગળે ન ભિતારે એવા નર્મ ચમત્કારોની પરંપરાનું અહોભાવયુક્ત અને uncritical admiration ની અતિમાત્રાવાળું આ પુસ્તક ચરિત્રકથનની મધ્યમ કોટિ સુધી પહોંચતુ હોવાની પણ ભાગ્યે જ પ્રતીતિ થશે. શ્રી સાંઈબાબા (પ્રયોજક શ્રી માધવ) આ પણ શીરડીના સંત સાંઈબાબાના ચમત્કારોની સામગ્રીને નિરૂપતુ સાપ્રદાયિક આવેશ અને ભક્તિવાળું પુસ્તક છે. સંતની ગુણગરિમાને વિવેકપુરઃસર અહીં નિરૂપવાનો પ્રયત્ન જ નથી. પુસ્તકની શરૂઆતમાં શ્રી. બી. એન. દાતારે સાંઈબાબા વિશે જે લખાણ મૂક્યું છે તેમાં એમણે સાંઈબાબાની ચારિત્ર્યસમૃદ્ધિના ત્રણ પાસા દર્શાવ્યા છે. (૧) સમન્વય અને એકતા માટેનો આગ્રહ, (૨) નવો ધર્મ કે સંપ્રદાય સ્થાપવાની ઉદાસીનતા અને સહુને

પોતાનો ધર્મ પાળવાનો આદેશ (૩) પાર્થિવ લાલસાઓથી આવનાર લોકોને પરમાર્થવૃત્તિ તરફ દોરવાની શક્તિ. ચરિત્રકથા દરમિયાન જે જે જીવનપ્રસંગોનો લેખકે ઉલ્લેખ કર્યો છે તેમાંથી દ્વાતારે દર્શાવેલ એક પણ વિશિષ્ટતાને સમર્થન મળતું હોય એવું દેખાતું નથી.

સંતોની કૂલવાડી (લે. શ્રી. રતુભાઈ શેઠ) ઉપરનાં જે પુસ્તકોની ન્યાતમાં ખેસે એવા આ પુસ્તકમાં પણ સંતોના ચમત્કાર-ભરપૂર જીવનની જ કથા છે. મહાત્મા દાદૂદયાળ (લે. વાસુદેવ બેશી) અને શ્રી રામકૃષ્ણ પરમહંસનું સંક્ષિપ્ત જીવન એ જે જીવની-ઓમાં ચમત્કારના તત્ત્વને ગાળી નાખીને ચરિત્રનાયકોનો જીવન-પરિચય આપવામાં આવ્યો હોવાથી કૃતિઓ મુકાબલે વધુ સુવાચ્ય બની છે. દાદૂદયાળના જીવનની વિગતો ખૂબ પાંખી છે અને એમાં લેખકે પ્રચલિત કિંવદંતીઓનો પણ આશ્રય લીધો છે, નિરૂપણ-રાખેતા મુજબનું છે અને એમાં દાદુએ સ્થાપેલ પંથનો ઇતિહાસ, એમના શિષ્યો અને સંપ્રદાયના સિન્ન સિન્ન પંથો વગેરે વિશેની માહિતી આપી છે. વાસુદેવ બેશીએ પુસ્તક તૈયાર કરવામાં ઘણું પરિશ્રમ લીધો હોવાનું આ ચરિત્રગ્રંથ પુરવાર કરે છે. શ્રી ચૂનીલાલ વર્ધમાન શાહ છત્રપતિ શિવાજીમાં ચરિત્રકથનને બદલે જાણે કે ઇતિહાસ આપતા હોય એવી છ.પ પડે છે. શૈલી પણ ઇતિહાસ-લેખનને અનુકૂળ છે. અમેરિકાના સ્વાતંત્ર્યયુદ્ધના એક અગ્રણી અને જીવનની વિષમતાઓનો સામનો કરીને બાવડાના બળે ઉઘમ, ખંત અને વહેવારુ વ્યવસ્થાશક્તિથી પ્રતિષ્ઠા અને મહત્તા પ્રાપ્ત કરનાર બેન્જામિન ફ્રેંકલિનની જીવનકથા શ્રી. શાંતિ શાહે ચીકેચલુ નિરૂપણરીતિનો આશ્રય લઈને આલેખી છે. દીનદયાળ બાબા અને મહાદેવભાઈ એ કિશોરોપયોગી ચરિત્રિકાઓ રસૂલભાઈ વહોરાએ લખી છે. જીવનકથાને સંક્ષેપમાં આટોપી લઈ, શૈલી સર્વત્ર આનંદપ્રદ રાખી ચરિત્રનાયકના જીવનોપયોગી, પ્રેરક અને ઉદ્બોધક પ્રસંગોને યોગ્ય સ્થાન આપી, ચરિત્રો રજૂ કરવામાં શ્રી. વહોરાને ઘણી ફાવટ-

આવી છે જેનું સમર્થન આ પુસ્તિકા આપે છે.

પ્રો. હસિત હ. જીએ દલપતરામ : એક અધ્યયનમાં અર્વાચીન ગુજરાતી સાહિત્યના એ આઠ કવિના જીવન અને સાહિત્યનો તલસ્પર્શી પરિચય આપવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. આ પુસ્તકનું પ્રકાશન દલપતરામના સાહિત્યપ્રદાનને સમજવા માટે અતિ ઉપયોગી થાય એવું છે તે તો નિઃશંક છે પણ કવિ ન્હાનાલાલે લખેલા “કવીશ્વર દલપતરામ”ને આધારે શ્રી જીએ દલપતરામની ચરિત્રકથા આલેખી છે તે પણ વાંચવેમાણુવે આસ્વાદ આપનારી પુરવાર થાય એવી છે. એ ચરિત્રવૃત્તાન્ત પાંચ સુદીર્ઘ પ્રકરણોમાં વિસ્તર્યું છે. પ્રાતઃસ્મરણીય મહાત્મા ગાંધીજી એ ‘૪૯ના શ્રંથસ્થ વાકમયની ચરિત્રસામગ્રીમાં આગળ જેનો ઉલ્લેખ કર્યો તે શ્રી અ ખેલાલ જોશીનું મહાત્મા ગાંધીજીની જીવનકથા નિરૂપતું, પૂર્વાર્ધ અને ઉત્તરાર્ધ મળી બે ભાગોમાં વિસ્તરતું દળદાર પુસ્તક છે. એનું પ્રકાશન ૧૯૫૫ના વર્ષમાં પડે છે. પહેલા ખંડ પૂર્વાર્ધમાં પચાસ જેટલા પ્રકરણોમાં ચરિત્રનાયકનું સળંગ અને વિસ્તૃત ચરિત્રકથન લેખક કરે છે અને ઉત્તરાર્ધનાં કુલ ૩૮ પ્રકરણોમાં લેખક ગાંધીજીને ઇશુ, બુદ્ધ આદિ સાત મહાપુરુષો સાથે સરખાવે છે. શ્રંથમાં ગાંધીજીની સાહિત્યસેવા વિશે જાણકારી આપવાના હેતુથી ‘સાહિત્યકાર ગાંધીજી’ નામનું એક પ્રકરણ પણ ઉમેરવામાં આવ્યું છે. સંશોધન અને ઉત્સાહ, એમના પત્રકાર અને કેળવણીના ક્ષેત્રની કામગીરી વર્ણવવા માટે, લેખકે વિનિયોજ્યા છે. ગાંધીજીનું રાજકારણ, ઉપવાસ, વિશિષ્ટ પ્રસંગો, ધર્મભાવના શહીદી અને વ્યક્તિત્વની વિરાટ વિસ્મૃતિમત્તા વગેરે પરિશ્રમપૂર્વક લેખકે તારવી આપ્યું છે. લેખક પાસે વિપુલ પ્રમાણમાં લખ્યે જવાની શક્તિ હોવા છતાં એમની શક્તિમાં કોઈ આકર્ષકતા નથી કારણ કે એમણે શૈલી કેળવવાની દિશામાં પ્રયત્ન જ કર્યો નથી.

૧૯૫૫ના વર્ષની બે નમણી રેખાચિત્ર-પુસ્તિકાઓ છે દ્વારમ

(લે. વિધાએન ર. નીલકંઠ) અને વ્યક્તિચિત્રો (લે. લીના મંગળદાસ). શ્રીમતી વિધાએને એમના મહિમહોત્સવ ગ્રંથમાં પ્રગટ થયેલાં ભોળાનાથ સારાભાઈથી માંડીને સર રમણભાઈ નીલકંઠ સુધીનાં એકવીસ નોંધપાત્ર સ્ત્રીપુરુષોનાં સ્મરણચિત્રો ફરી છપાવ્યાં છે. પુસ્તકના પહેલા વિભાગમાં ગૌતમ બુદ્ધ, અષો જરથુષ્ટ્ર તથા મહમદ પયગમ્બર વિશેનાં રસાળ અને મધુર શૈલીમાં થયેલાં નિરૂપણો આકર્ષક છે. યુવાનો માટે માર્ગદર્શક, પ્રેરક અને વિધાયક ગણાય તેવી સામગ્રી આ પુસ્તકમાં ઘણી છે. રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર, અવનીન્દ્રનાથ, નંદલાલ બોઝ, કરુણાશંકર માસ્તર તથા જી. કૃષ્ણમૂર્તિ (કૃષ્ણજી) એમ પાંચ વ્યક્તિવિશેષોનાં રંગરેખાખચિત્ર ચિત્રો લીના મંગળદાસે પોતાના વ્યક્તિચિત્રો નામના પુસ્તકમાં આલેખ્યાં છે. ‘સંવેદનશીલ તથા આત્મવિકાસ ઇચ્છનાર હોશીલી લેખિકાની આ પાંચે રચનાઓ જુદી જુદી દૃષ્ટિએ, સ્વાનુભવ પર આધારિત હોઈને એમના પોતાના વિલક્ષણ વ્યક્તિત્વનો પણ વાંચનારને અનુભવ કરાવે છે. એથા ને પાંચમા વ્યક્તિચિત્રની સંતર્પક વિશિષ્ટતા ખાસ આગળ કરીને કહેવું ઘટે છે કે કાન્તના શિષ્ય કરુણાશંકર માસ્તર વિશે તેમ જ સમકાલીન જગતના આધ્યાત્મિક નેતાઓમાંના એક કૃષ્ણમૂર્તિ વિશે ગુજરાતીમાં તો આટલાં સરસ લખાણ ખીજાં છે નહિ.’

ઠક્કરખાપા એ શ્રી કાન્તિલાલ શાહે લખેલ શ્રી અમૃતલાલ ઠક્કરનું ચરિત્ર છે. આદરણીય અને શોધગ્રમને સાથે સાથે દોડાવી લેખકે જન્મભરના આ લોકસેવકનું ચરિત્ર અને તેટલી હકીકતો એકઠી કરીને લખવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. ચરિત્રનાયક વિનમ્ર હોય, ચશાકાંક્ષી ન હોય અને અત્યંત પ્રવૃત્તિરત હોય તો એની પાસેથી વીગતો કઠાવતાં ભારે મુશ્કેલી પડે. એવી મુશ્કેલી શ્રી. કાન્તિલાલ શાહેને પણ પડી હોય એવું લાગે છે. અહીં રજૂ થયેલું વૃતાન્ત હકીકતોની ચોક્કસાઈવાળું છે. રજૂ થયેલા ઠક્કર ખાપાના જીવનપ્રસંગો પણ

વિવેકપૂતતા ખતાવે છે. ઠક્કરબાપાએ કરેલી આદિવાસીઓની સેવાનો ઇતિહાસ અહીં સિલસિલાબંધ નથી પણ જીવંત લેખિની દ્વારા રજૂ થયો હોવાની પ્રતીતિ થાય છે. ઠક્કરબાપાનો ‘સર્વિન્દ્રસ ઓફ ઇન્ડિયા સોસાયટી’ સાથેનો સંબંધ, ગોધરામાં મળેલી પ્રથમ ગુજરાત રાજકીય પરિષદને પ્રસંગે ભદ્ર સમાજના લોકો હરિજન-વાસમાં ગયા તે ખનાવ અને તે વખતનું વાતાવરણ, એમના સાથી ઇન્દુલાલ યાજ્ઞિક અને એમનો સંબંધ, શ્રી ભોગીન્દ્રરાવ દિવેટિયા સાથે બાપાએ સમાજસેવા સંબંધી કરેલો પત્રવ્યવહાર ઇ. વી. ગતોનો થયો છે તેના કરતાં વધુ વિસ્તારપૂર્વક આ પુસ્તકમાં ઉલ્લેખ થવો બેઠો તે હોતો એમ લાગે છે.

વા. મ. બેશીએ અનુવાદેલું ‘સાક્ષાત્કારને પંથે તુકારામ મૂળ મરાઠીમાં રચાયેલા શ્રી. ગ. વિ. તૂળપળેના ગ્રન્થનું’ ભાષાન્તર છે. પુસ્તક સંત તુકારામની આધ્યાત્મિક સાધનાનું ક્રમિક ખયાન આપવાનો પ્રયત્ન કરે છે. જીવનની બદલાવસ્થામાંથી બગૃતિ, પછી સુમુક્ષુપણ, પછીની સાધકઅવસ્થા, અને છેવટે આત્મસાક્ષાત્કારના ક્રમે તુકારામનું જીવન વર્ણવાયું છે. નિરૂપકે ચરિત્રનાયકના અભંગોનો પણ સારો એવો ઉપયોગ કર્યો છે. સ્વામી વિવેકાનંદ એ સ્વામી ચૈતન્યાનંદજીએ સસ્તુ સાહિત્ય સંસ્થા દ્વારા પ્રગટ કરેલું ‘વિવેકાનંદચરિત્ર’ છે. શ્રી. કે. કે. શાસ્ત્રીએ લખેલું ‘શ્રી. વલ્લભાચાર્ય મહાપ્રભુજી અને સુનીલાલ વધ્માન શાહે લખેલું’ અકબર આ વર્ષની ચરિત્રપ્રસાદીના નાંધપાત્ર અર્પણા ગણાય. શ્રી શાસ્ત્રીના પુસ્તકનો પરિચય ‘ચૈતિહ્યમૂલક જીવન’ તરીકે આપવામાં આવ્યો છે. ‘આ કારણે ગ્રન્થકર્તા સરખા સંશોધનપરાયણ સુપંડિતને શોભતી રીતે આ ચરિત્રચમત્કારોને બાબુ પર રાખી તવારીખી હકીકતો પર આધાર રાખે છે અને આચાર્યશ્રીનો ભવ્ય જીવનસન્દેશ વીસમી સદીના વિજ્ઞાનાગ્રહી વાચકને, (નહીં કે પરંપરાનુસારી વૈષ્ણવને) માન્ય થાય તેવો સહેજે બન્યો છે. ’ (શ્રી. વિ. કે. વૈદ્ય).

ખીજું ચરિત્ર અકબર પણ ઇતિહાસદષ્ટિને ઝાંખી પડવા દીધા. સિવાય સુવાચ્ય શૈલીમાં આલેખાયેલું પુસ્તક છે. લેખકનો આશય ભૂતકાળના પરિચય દ્વારા વર્તમાનકાળમાં પ્રેરક બને એવું વીગત વિભૂતિઓનું મૂલ્યાંકન રજૂ કરવાનો છે. મહાત્મા દેવેન્દ્રનાથ મજમુદાર એ કે. નલિની લખિયાએ આલેખેલું ખંગાળના એક ધર્મપરાયણ સાધુપુરુષનું ચરિત્ર છે અને સુક્તિકાર નામના જીવન-કથાત્મક લઘુ પુસ્તકમાં એના લેખક શ્રી. માધવસિંહ સોલંકીએ એક હબસી શિક્ષિકાનું ચરિત્ર નિરૂપવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે.

૧૯૫૬નું વર્ષ રાષ્ટ્રપ્રિય પંડિત જવાહરલાલ નેહરુ નામના શ્રી અંબેલાલ ના.ભેશીએ લખેલા ચરિત્રગ્રંથની પ્રસાદી આપણને આપે છે. આ ચરિત્રકારે ગુજરાતના ચરિત્રવાડ્મયને નોંધપાત્ર અર્પણ કર્યું છે તે આગળ ઉલ્લેખેલાં એમનાં પુસ્તકો દ્વારા કહી શકાય. પ્રસ્તુત ગ્રંથ એ સાગમાં પ્રગટ થયો છે જેની પૃષ્ઠમર્યાદા લગભગ હબરેકની સંખ્યા સુધી વિસ્તરે છે. છાપનના ગ્રંથસ્થ વાડ્મયની સમીક્ષા કરતાં પ્રો. ઉપેન્દ્ર પંડ્યાએ એને ‘ગુજરાતી સાહિત્યમાં એક નમૂનેદાર પ્રયત્ન’ ગણાવી લખ્યું છે કે, ‘લેખકે જીવનચરિત્ર ઘણા આદર અને અહોભાવથી લખ્યું છે તેથી એમની શૈલીમાં પંડિતજી પ્રત્યેના પ્રેમ બાજુ કે છલકાઈ બંધ છે. ક્યાંક એથી જ અત્યુક્તિ પણ થઈગઈ છે. પ્રસ્તાવનામાં જવાહરને ‘કવિ’ તરીકે પણ મહાન તેથી જ કદાચ કદા હશે. પુસ્તક સોથી પણ વધુ પ્રકરણોમાં વહેંચાયું છે, તેથી કેટલોક વિસ્તાર બિનજરૂરી હોવા છતાં થયો છે ને પરિણામે પુસ્તકની છાપ કંઈક વ્યસ્તતાના અંશવાળી પડે છે. લેખકે અપાર શ્રમ લઈને, અસાધારણ ઉત્સાહથી ને ઘણા ઉચ્ચાશયથી આ જીવનચરિત્ર લખ્યું છે. શૈલી પણ એકંદરે આકર્ષક અને ઋજુતાભરી છે; પણ તેમાંનો થોડો પથરાટ ઓછો કરી, યોગ્ય સંકલનાપૂર્વક ચરિત્ર આલેખાયું હોત તો આ માતબર ગ્રંથનું મૂલ્ય આથીયે અદકું બન્યું હોત.’

ગુલામોનો સુક્તિદાતા એ એમ્પ્રેમ લિંકનનું શ્રી. રમણલાલ શાહે રચેલું જીવનચરિત્ર છે. પુસ્તક માનવ્ય દષ્ટિએ વિચારતાં ઘણું ઉપયોગી વાચન પુરવાર થાય એવી એમાં સામગ્રી છે. લેખકે આધાર-સામગ્રી તરીકે લિંકનનાં પૂર્વે લખાયેલાં ચરિત્રોનો ઉપયોગ કર્યો છે અને પોતાની આગવી વિન્યાસસૂત્ર દ્વારા આ કૃતિ રચી છે. નિરૂપણ સર્વત્ર અક્લેશકર અને સુવાચ્ય છે, પણ કોઈ કોઈ ઠેકાણે લેખકે જાણે કે અગ્રેજી વાક્યોના અનુવાદો કર્યા હોય તેવી ભાષાન્તરિયા શૈલી ઠેકાય છે. શ્રી. મગનભાઈ નાયકે લખેલ યંત્રરસિયો હેત્રી ફ્રેડ અનુવાદ છે. અમેરિકાના મહાન ઉદ્યોગવીર અને મોટર-ઉદ્યોગની મહાવિભૂતિ હેત્રી ફ્રેડનું આ ચરિત્ર યુવાનોને પ્રેરણાદાયી નીવડે તેવું છે. મહાત્માજીની છાયામાં મૂળ ઘનશ્યામદાસ ખીરલાએ હિંદીમાં રચેલ પુસ્તકનો શ્રી. મણિભાઈ દેસાઈએ કરેલો અનુવાદ છે. પ્રસ્તુત પુસ્તકનું મહત્ત્વ દસ્તાવેજ છે. એમાં ભારતે આદરેલ સ્વાતંત્ર્યયુદ્ધના છેલ્લા તળકાનો વીગતસભર ઇતિહાસ છે. અહીં અનેક નેતાઓના પત્રોમાથી લેખકે સામગ્રી મૂકી છે જેમાથી ભારતની સ્વાતંત્ર્યપ્રાપ્તિની પૂર્વભૂમિકાનું પ્રામાણિક ચિત્ર ખડું થાય છે આ પત્રો ઇ. સ. ૧૯૨૪ થી ૧૯૪૯ના દેશજીવનના મહત્ત્વના તળકાને આવરે છે. નૂતન ભારતની તવારીખ રચાશે ત્યારે આ પુસ્તકની વીગતો એક મહત્ત્વની ઇતિહાસકહી પૂરી પાડશે તે નિઃશંક છે. મહાત્માજી, મહાદેવ દેસાઈ, વલ્લભભાઈ, લોડ હેલીકેક્સ, ચર્ચિલ, ડૉ. બિધાનચન્દ્ર રાય, લોડ લોધિયન, ડૉ. જયકર, લાલા લજપતરાય, કનિંગહામ વગેરે મહાનુભાવોએ કરેલ પત્રવ્યવહાર અહીં લેખકે રજૂ કર્યો છે. ઘનશ્યામદાસના પોતાના પત્રો પણ આમાં છે જે લેખકના વ્યક્તિત્વની ઉભાપૂર્ણતા, નિષ્ઠા, પ્રામાણિકતાને અસિદ્ધ કરે છે. આ પત્રધારાની સૌથી મોટી ઉપકારકતા તો એ મહાત્મા ગાંધીજીનાં જીવનનાં અનેક પાશ્વર્વો ઉપર પ્રકાશ પાડે છે તેને લીધે છે. મહાદે

અને વદલલ જેવા અંતેવાસીઓનું ઘડતર ગાંધીજીના સાન્નિધ્યમાં થયું તો વળતું મહાત્માનું ઘડતર પણ આવા યોગ્ય અનુવર્તીઓથી ઓછું થયું નથી તે આ કૃતિ ખતાવે છે.

૧૯૫૭ના ગ્રન્થસ્થ વાહ્મયની ચરિત્રસામગ્રીમાં આગળનું સ્થાન મળે છે ધર્માનન્દ કોસંખીએ લખેલા ગૌતમ બુદ્ધ નામના ભગવાન બુદ્ધના જીવનચરિત્રને. આ પુસ્તકનો અનુવાદ શ્રી. ગોપાળરાવ કુલકર્ણીએ કર્યો છે. તથાગતના જીવન અને દર્શનનું તથા લોકસમાજમાં એમણે કરેલા પોતાના સિદ્ધાન્તોના પ્રવર્તનનું અભ્યાસપૂર્ણ નિરૂપણ અહીં થયું છે. પાલી ભાષાના પ્રકાંડ વિદ્વાન કોસંખીજીએ એ ભાષાના ભૂષણરૂપ ‘સુત્તપિટક’ ગ્રંથને આધારે આ પુસ્તકની રચના કરી છે; અને આધારસામગ્રી રૂપે ખીજાં અનેક શાસ્ત્રપુસ્તકોની મદદ લીધી છે. ‘આ જીવનચરિત્રની વિશિષ્ટતા એ છે કે લેખકે એને વૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિથી આલેખવાનો પ્રયાસ કર્યો છે. બુદ્ધના જીવનના અનેક ચમત્કારોને ટાળીને એમણે ઇતિહાસ અને ઇતકથાઓના બળામાંથી યોગ્ય માહિતી પ્રાપ્ત કરીને બુદ્ધનું જીવનચરિત્ર રજૂ કર્યું છે. આ ચરિત્રમાં તેમણે કેટલીય દૃઢ થયેલી માન્યતાઓને ખિનપાયાદાર ઠેરવી છે. દાખલા તરીકે સિદ્ધાર્થના ગૃહત્યાગ વિશે સિદ્ધાર્થે વૃદ્ધ, રોગી, વગેરેનાં દશ્યો પહેલી જ વાર બેઠાં અને તેમણે તેથી જીવનનાં અને જગતનાં દુઃખોનો વિચાર કરી મધરાતે છૂપી રીતે ગૃહત્યાગ કર્યો; એ આજે ઐતિહાસિક હકીકત ગણાય છે. પરંતુ લેખક કહે છે, ‘આ પ્રસંગોનાં રસભર્યાં વર્ણનો લલિતવિસ્તરાદિ ગ્રન્થોમાં જડે છે તે સંપૂર્ણપણે સ્વીકાર્ય નથી એમ કહેવું પડે છે. બે યોધિસત્ત્વ બાપની સાથે કે એકલા જ ખેતર પર જઈને ત્યાં કામ કરતા હતા અને આડાર કાલમના આશ્રમમાં જઈને તેનું તત્ત્વજ્ઞાન શીખતા હતા તો પછી તેણે ઘરડો, રોગી અને મરેલો માણસ બેઠો ન હોય, એ કેવી રીતે સંભવે ?’ પુસ્તકમાં લેખકે ચરિત્રનાયકના સમયની દેશસ્થિતિ, એ સમયમાં

જીવી ગયેલી પ્રધાન લોકજાતિઓ ને વખતના રાજ્યો, બુદ્ધ વિશેની પ્રચલિત કથાઓ, એમનો ઉપદેશ, જૌહરધર્મનું તત્ત્વજ્ઞાન વગેરેની એક અધિકારી વિદ્યાન પાસેથી મળે તેવી શ્રદ્ધેય માહિતી પણ આપી છે. પુસ્તકની કાકાસાહેબે લખેલી પ્રસ્તાવના પણ પુસ્તકનું અગત્યનું અંગ બની રહે છે.

પ્રસિદ્ધ અમેરિકન પત્રકાર લૂઈ ફીશરે ગાંધીજીના નિકટવર્તીઓ-માંના એક રૂપે રહાને એ મહાત્માના જીવનની ઘણીએક વિશિષ્ટતાઓનો અભ્યાસ કર્યો હતો. એણે ગાંધીજીના દેનાંદિન વ્યવહારનું ‘ઝીણું’ નિરીક્ષણ કરી તેની નોંધ લઈ લીધેલી, અને તેમને અનેક વિષયો પર અનેક પ્રશ્નો પૂછીને પણ એમની વિચારસૂચિ જાણી લીધેલી. એ દ્વારા જે સામગ્રી એની પાસે એકઠી થવા પામેલી તેનો એણે, ગાંધીજી સાથે અઠવાડિયું, ગાંધીજીની કહાણી અને ગાંધીજીના જીવનકથા એ પુસ્તકોમાં વિનિયોગ કર્યો છે. પત્રકારોચિત રસજળી શૈલીમાં લખાયેલા આ પુસ્તકો ગાંધીચરિત્રકાર માટે કેટલીક અગત્યની સામગ્રી પૂરી પાડે તેવા મહત્ત્વના બન્યાં છે કારણ કે એમાંનું અંતસ્તત્ત્વ first hand information રૂપે આપણને મળે છે. ગાંધીજીના સ્વર્ગવાસથી શરૂ કરીને એમની દક્ષિણ આફ્રિકાના સત્યાગ્રહસમયની કામગીરી, ભારતમાં એમણે ચલાવેલી સત્યાગ્રહી લડાઈ, વ્યક્તિગત સત્યાગ્રહો, ‘ભાગ્ય છોડો’ ચળવળ, ગાંધી-ટોલ્સ્ટોય પત્રવ્યવહાર, રોમા રોલાં સાથેની એમની મુલાકાત વગેરેમાં ગાંધીજીવનના કેટલાક રસિક અને રોમાંચકારી ખૂણાઓ ઉપર પ્રકાશ પડતો પમાય છે. ‘જીવનરંગ’ એ ડૉ. ધીરુભાઈ ઠાકરે રચેલું અભેદમાર્ગપ્રવાસી સાક્ષર શ્રી મણિલાલ નલુભાઈ દ્વિવેદીનું ચરિત્ર છે. ચરિત્રવિષય સાથે તાદાત્મ્ય સાધીને, મળી શકે તેટલી સહાનુભૂતિ ચરિત્રનાયકને આપીને, તટસ્થતા અને સંયમનો વિનિયોગ કરી લેખકે મ. ન. દ્વિવેદીના જીવનના વિવિધ રંગોને સમન્વયવાનો સન્નિષ્ઠ પ્રયત્ન કર્યો છે. આધારસામગ્રી તરીકે ડૉ. ઠાકરે મણિલાલના

આત્મવૃત્તાન્તને મુખ્યત્વે સ્વીકાર્યું છે, પણ માત્ર તેટલે જ ન અટકતાં સ્વતંત્ર રીતે ચરિત્રનાયકનાં સર્ગાસંબંધીઓ, મિત્રો, શુભચિન્તકો પાસેથી મળી તેટલી માહિતી અહીં આપી છે. આ પુસ્તકે મ. ન. દ્રિવેદી વિશે પ્રચલિત એવી કેટલીક ગેરસમજેનું નિરસન કરવાનો પ્રશસ્ય પ્રયત્ન કર્યો છે.

સ્વરાજ્યના માર્ગદર્શક ટિળક (લે. આપ્ટે ગુરુજી. અનુ. ગોવિંદદાસ ભાગવત) શ્રી. આપ્ટેએ આ ચરિત્ર છેક ૧૯૪૦ માં આલેખેલું છે. ‘ ટિળકનું ચરિત્ર એવું છે કે તે નવયુવકોની દૃષ્ટિ ખહાર જરા પણ ન રહેવું બેઠે એ.’ એમ માનનાર ચરિત્રકારે યુવકોને પ્રેરણાનાં પાન કરાવવા અને એમના જીવનમાં ઉત્સાહ અને જોમ રેડવા માટે આ કૃતિ રચી છે. અનુવાદકે નિઃશેષ અનુવાદ ન આપતાં આવશ્યક લાગ્યું ત્યાં કાપકૂપ કરી છે અને ટિળકના શૈશવથી તે ૧૯૨૦ની સાલમાં તેઓ મૃત્યુ પામ્યા ત્યાં સુધીનો હેવાલ આપ્યો છે. કોઈમાન્યના આ જીવનપ્રસંગોમાંથી પ્રગટ થતી તેમની નીડરતા, ત્યાગવૃત્તિ, ખુદ્ધિમત્તા, અભ્યાસવૃત્તિ વગેરે વાચક વર્ગને માટે ઉત્સાહપ્રેરક નીવડશે. અનુવાદકે સુવાચ્ય, શિષ્ટ અને પ્રવાહી શૈલીમાં, કવચિત્ મરાઠીની છાંટ સાથે, અનુવાદ કર્યો છે.

જીવનપ્રયાગ એ શ્રી. વિષ્ણુદેવ પંડિત દ્વારા રચાયેલું શેક શ્રી. હરિદાસ નામના શ્રીમંતનું ચરિત્ર છે. ચરિત્રમાં લેખકે ચરિત્રનાયકનાં જીવન, પ્રવચન અને સદ્સાવનનો ત્રિવેણીસંગમ કર્યો હોવાનું કહ્યું છે. શેકશ્રીમાં લક્ષ્મીની છાજો પોતાને ત્યાં ભિષ્મજીતી હોવા છતાં એનું ક્ષેત્ર માત્ર અભિમાન નહોતું. વ્યાયામ, ભક્તિ અને ગોસ્તેવામાં તેઓ કેવી રીતે રમ્યા-પમ્યા રહેતા વગેરે લેખકે ખતાવ્યું છે. અગર્વ એ એમના જીવનનો એમને સૌજન્યસાગર ખનાવનાર મહાન ગુણ હોવાની વાત પર ચરિત્રલેખકે પણ ભાર મૂક્યો છે. રાજકારણની અગ્રણી વ્યક્તિઓથી માંડીને સમાજની નીચામાં નીચા

સ્તરની વ્યક્તિપર્યંત સર્વને આ નમ્રતાની મૂર્તિ એક સરખે આદર આપતી. એમનાં રાષ્ટ્રોપયોગી સેવાકાર્યો અને સમાજોપકારક પ્રવૃત્તિઓનાં ઉદાહરણો લેખકે ઘણા આપ્યા છે.

લંનિન એ અનુવાદ છે. રશિયન ક્રાન્તિના મહાન પ્રણેતા. લેનિનની વિભૂતિનો એમાં ચરિત્રાત્મક ચિતાર છે. એ પુસ્તકનો મૂળ લેખક ડેવિડ શાપ છે. લેનિનનો બાલ્યકાળ, એ વખતની રશિયાની સામાજિક અને રાજકીય પરિસ્થિતિ, લેનિનના વિચારો, ક્રાન્તિના છૂટક-ત્રુટક પ્રયાસો, પરિણામે ઈ. સ. ૧૯૧૭માં થયેલી જગતના અદ્ભુત બનાવ સમી રશિયન ક્રાન્તિ, ક્રાન્તિ પહેલાંના રશિયાની ઝારશાહીના જુલમ નીચેની ભયંકર હાડમારીઓ, લેનિનની ચારિત્ર્યસમૃદ્ધિ, એના સાથીઓ, વગેરેનો આ નાનકડો પુસ્તકમાં ઠીક ઠીક સમાવેશ થઈ જાય છે. સ્ટેલિન અને લેનિન વચ્ચે કેવા તીવ્ર મતભેદો હતા તે પણ આ પુસ્તકમાં સ્પષ્ટ કરવામાં આવ્યું છે.

પ્રોફેસર હેરલ્ડ લાસ્કીનું ચરિત્ર એમના વિદ્યાર્થી હોવાનો જન્મે લાભ મળ્યો છે એવા શ્રી પુરુષોત્તમ માવળંકરે લખ્યું છે. રાજનીતિ-શાસ્ત્રના વિશ્વવિખ્યાત પ્રાધ્યાપકને આ નાનકડી ચરિત્રિકામાં લેખકે અંજલિ આપી છે. એ અંજલિ દરમિયાન એમની જાણવા જેવી અનેક પ્રવૃત્તિઓ, તેમનું સમાજવાદ તરફ ઢળતું માનસ, ભારત માટેની એમની મમતા વગેરેનો નિદેશ થયો છે. બાપુના પગલે પગલે એ ગાંધીચરિત્રમાં ઉપયોગી સાધન-સામગ્રીરૂપ એક ઉપયોગી પુરવાર થાય તેવું સ્વતંત્ર ભારતના પ્રથમ રાષ્ટ્રપતિ રાજેન્દ્રપ્રસાદે લખેલું પુસ્તક છે. લેખકે ગાંધીજીએ કરેલી ચંપારણ્યની પ્રવૃત્તિ અને લડત વખતે પોતાને એમનો આછો પરિચય થયો ત્યારથી માંડીને ગાંધી - નિર્વાણપર્યંતનો ક્રમિક હેવાલ આપ્યો છે. ગાંધીજીએ આ દેશ ઉપર જેટલો અનુશ્લેષ કર્યો છે તેટલો કદાચ આધુનિક જગતમાં કોઈએ લાગ્યે જ કર્યો હશે. એમણે અનેક વ્યક્તિઓને મહામાનવો બનાવી દીધી છે જેમાંના એક લેખક પોતે

છે. એમણે, ગાંધીજીના સાન્નિધ્યમાં રહેવાનું સદ્સાગ્ય એમને પ્રાપ્ત થતાં જે કેટલાં સુખદ અને પાવનકારી સંસ્મરણો સંચિત થયેલાં તેનો, અહીં ઉપયોગ કર્યો છે, એટલે લેખકના હૃદયની ઉબા આ નિરૂપણમાં ભળી છે, તેથી પુસ્તક માત્ર શુષ્ક માહિતીવાળું જ ની જતું અટકી ગયું છે. મહાત્માનું માનવ્ય પ્રસંગે પ્રસંગે અને સ્મરણે સ્મરણે પોતાની સૌરભ પ્રસરાવતું અનુભવાય છે. ગાંધીજીની કાયપદ્ધતિ, એમની જીવનશૈલસૂઝી અને તેમનું વિશ્વ-કુટુંબનું દર્શન, ગોરી પ્રજા પ્રત્યેની એમની નિરંતરની સદ્સાવની લાગણી, વગેરે લેખકે તાદશ કરી બતાવ્યું છે. લેખક વિનમ્ર સ્વભાવના છે તેથી પોતાની બતને આ નિરૂપણથી એમણે અળગી રાખી છે. દક્ષિણ આફ્રિકાથી ગાંધીજી હિન્દુસ્તાનમાં આવ્યા તે દરમિયાનની એમની પ્રવૃત્તિનો ટૂંકો ઇતિહાસ આ પુસ્તક આપી ધૂટતું હોવાથી એની સામગ્રીનું મૂલ્ય અનેકગણું વધી જાય છે.

૧૯૫૮ના વર્ષમાં પ્રગટ થયેલાં ચરિત્રપુસ્તકોમાં દાદાસાહેબ માવળંકરનું સંસ્મરણો શ્રી. ચૂનીલાલ પૂ. ખારોટનું ખેતાજ ખાદશાહ, શ્રીકાન્ત ત્રિવેદી રચિત જેફરસનની જીવનકથા અને માનવતાની દેવી અને શ્રી. ખલવન્તસિંહનું ખાપુની છાયામાં એટલાં ઉલ્લેખપાત્ર ગણી શકાય.

‘સંસ્મરણો’ આત્મકથાની વિકાસરેખાના વિભાગમાં અવલોકાશે. ખેતાજ ખાદશાહમાં શ્રી. ખારોટે આપણા દેશના અભ્યુદયમાં પોતાનો અનન્ય ફાળો નોંધાવનાર અને જનતામાં ખેતાજ ખાદશાહના ખિરુદથી ઓળખાનાર પારસી જ્ઞાતિના રત્ન સમા શ્રી. ફિરોજશાહ મહેતાની ચરિત્રકથા નિરૂપી છે. પારસી કામના હોવા છતાં એમનામાં જ્ઞાતિવાદી સંકુચિતતા ન હોતી તેથી એમણે પોતાની બતને પ્રથમ હિંદી અને પછી પારસી એ રીતે ઓળખાવી હતી. શ્રી. ફિરોજશાહનો ઇંગ્લેન્ડમાં અભ્યાસ, એમનો

વકીલતનો ધ ધો, અંગ્રેજ અમલદારો કે ન્યાયાધીશોનો પણ ગર્વ મુકાવે એવો એમનો સ્વભાવ, એમની વાણીમા વસેલી સિંહની તાકાત, હિંદી મહાસભામા એમણે બજાવેલી મહત્ત્વની કામગીરી-ઈં એમના જીવનના પ્રસંગો અને ચારિત્ર્ય ગુણો શ્રી. ખારોટે ક્રમાનુસાર અહીં મૂક્યા છે. લેખકે વિભૂતિસંકીર્તન જ કર્યું નથી પણ યોગ્ય લાગ્યું ત્યાં મર્યાદાઓનું દર્શન પણ કરાવ્યું છે.

જેફરસનની જીવનકથામા શ્રીકાન્ત ત્રિવેદીએ અમેરિકાના રાજકીય જીવનમા તેમ જ પ્રબલઢતરમાં નોંધપાત્ર ભાગ ભજવનાર જેફરસનના જીવનપ્રસંગોનું ખ્યાન છે. પુસ્તકના મૂળ લેખક કિલિષ રસેલ છે. ખીજું માનવતાની દેવી એ પણ અનુવાદ છે જેના લેખક છે હેલન ડોર બાયલસ્ટોન. એમા ફલારા ખાર્ટન નામની સ્ત્રીના જીવનના સારામાઠા અનેક અનુભવો અને ચરિત્રનાયિકાની માનવ-સેવાવૃત્તિનો આલેખ મળે છે. ખાપુની છાયામાં એ પણ મૂળ હિંદીમાં બલવન્તસિંહે લખેલા પુસ્તકનો અનુવાદ છે. ગાધીજી માટે અનહદ પૂજ્યખુન્દિપૂર્વક લખાયેલું આ ચરિત્રપુસ્તક છે. લેખકને ગાધીજી સાથે રહેવાનું પ્રાપ્ત થયું હતું અને તે કાળનાં સ્મરણો અહીં એમણે આપ્યાં છે. લેખકનાં આ સ્મરણો એમના આત્મચરિત્રને પણ કેટલેક અંશે પ્રકાશિત કરી બાય છે. એમની ભાષામા સત્યનિષ્ઠા છે, ચરિત્રનાયક માટેના આદરમાંથી જન્મેલી વિનમ્રતાની છાટ છે, પુસ્તક ગાધીસાહિત્યમા એક અગત્યનો ઉમેરો બની રહે તેવી સામગ્રીથી સમ્પન્ન છે.

સોરઠના સિદ્ધો (લેં શ્રી કાલિદાસ મહારાજ), ચૈતન્ય મહાપ્રભુ (લેં વિષ્ણુદેવ સકલેશ્વર પડિત), સૌરાષ્ટ્રનો મંત્રીશ્વર (લેં વિ. ક. વૈદ્ય), પુરુષાર્થની પ્રતિમા (સંપાદકો:શ્રી યોગીલાલ ગાધી અને શ્રી. રમણલાલ ગાંધી), પુરુષોત્તમ-પ્રતિભા (લેં પ્રેમલાલ ગા. મેવચા 'સક્તિપ્રિય') ખાપુ-મારી નજરે (લેં

રામનારાયણ ચૌધરી) એટલાં સન ૧૯૫૯ના વર્ષમાં પ્રગટ થયેલાં નોંધપાત્ર ચરિત્રપુસ્તકો છે. પહેલા પુસ્તક ‘સૌરઠના સિદ્ધો’માં શ્રી કાલિદાસ મહારાજે રસસિદ્ધ નાગાર્જુન, સિદ્ધ ધૂંધળીનાથ, સિદ્ધ મેઠલુ, સિદ્ધ પ્યારે રામજી વગેરે ચૌદ સિદ્ધ અને સંત તરીકે દોઢખ્યાત બનેલા પુરુષોનાં ચરિત્રો રજૂ કર્યાં છે. ઝવેરચંદ મેઘાણીએ આ દિશામાં કરેલા પ્રથમ પ્રયત્નના અનુસંધાનમાં આ પુસ્તકને જોવા જવું છે. મેઘાણીએ બાકી રાખેલા કેટલાક સંતો અને સિદ્ધોની સામગ્રી શ્રી. મહારાજે આપી છે. ચરિત્રનાયકોમાંના મોટા ભાગના ચમત્કારી પુરુષો છે. એમનાં જીવન અને ચમત્કારોની સામગ્રી એકઠી કરવામાં લેખકનો પુરુષાર્થ ભારે છે. મોરબી, કચ્છ, પાંચાળ, ગિરનાર, ઢાંક વગેરે પ્રદેશોમાં થઈ ગયેલા આવા પુરુષોની વાતો અહીં વિશેષ મળે છે. ‘ચૈતન્ય મહાપ્રભુ’માં ખંગાળના વૈષ્ણવ સંતનું જીવનચરિત્ર છે. જ્ઞાન, ભક્તિ અને વૈરાગ્યનો ત્રિવેણીસંગમ પોતાના જીવનદ્વારા ચરિતાર્થ કરી બતાવનાર આ સંતના જીવનમાં ભક્તિભાવના કેવી પ્રખળ હતી તે ચરિત્રકારે બતાવ્યું છે. શ્રી. વિજયરાય વૈદ્ય ભાવનગર રાજ્યના પ્રસિદ્ધ દીવાન શ્રી. ગૌરીશંકર ઓઝાનું સંક્ષિપ્ત ચરિત્ર ‘સૌરાષ્ટ્રનો મંત્રીશ્વર’માં આપે છે. ‘જેમને મેક્સમૂલરે બિસ્માઈ સાથે સરખાવ્યા હતા તેવી આ વિભૂતિના જીવનકાર્યનો પરિચય લેખકે યુગની ભૂમિકાનો ખ્યાલ આપી તથા કેટલાક પ્રસંગોનો તાદશ ચિતાર આપી યથાર્થ રીતે રજૂ કર્યો છે.’ સાબરકાંઠા જેવા પછાત ગણાતા વિસ્તારમાં પોતાની કર્મવીરતાથી અને અખંડ સેવાભાવનાથી ‘સાબરકાંઠાના દાદા’નું બિરુદ પામેલા શ્રી. મથુરાદાસ ગાંધીનું જીવનચરિત્ર ‘પુરુષાર્થની પ્રતિમા’માં આપણને મળે છે. સામાન્ય સ્થિતિનો માણસ પોતાના બાવડાને બળે, અવિરત પુરુષાર્થ કરી જીવનવિકાસની કેવી ભિંચી કક્ષાએ પહોંચે છે તેની પ્રોત્સાહક ગાથા અહીં રજૂ થઈ છે. પુરુષોત્તમ-પ્રતિભા એ કેવળ સાંપ્રદાયિક દષ્ટિ રાખીને રચાયેલું જૂનાગઢની હવેલીના વૈષ્ણવ આચાર્ય શ્રી-

પુરુષોત્તમલાલજીનું જીવનચરિત્ર છે. તટસ્થતાનો અહીં સંપૂર્ણ અભાવ છે, વિભૂતિનું કીર્તન એ જ જાણે કે લેખકનો ઉદ્દેશ છે તેથી આ કૃતિ કોઈ રીતે નોંધપાત્ર બનતી નથી. ‘બાપુ-મારી નજરે’ એ ગાંધી સાહિત્યના એક ઉપયોગી અંશ જેવું ગાંધીજીના ચરિત્રના કેટલાક પાસાંને ઉદ્ઘાટિત કરતું પુસ્તક છે. લેખકના સંસ્મરણો સાથે એમનાં પત્નીનાં પણ કેટલાક સંસ્મરણો અહીં અપાયાં છે.

૧૯૫૬ના વર્ષમાં અમદાવાદની પ્રકાશન સંસ્થા રવાણી પ્રકાશનગૃહે ‘જ્યોતિર્ધરમાળા’ નામની જીવનચરિત્રોની એક શ્રેણી પ્રસિદ્ધ કરવાની શરૂઆત કરી હતી. આ શ્રેણીમાં એ સંસ્થા દ્વારા પહેલી છ પુસ્તિકાઓ પ્રગટ થયેલી. જેમાં હેમચંદ્રાચાર્ય, નરસિંહ મહેતા, પ્રેમાનંદ, ન્હાનાલાલ અને ગાંધીજી જેવા ગુજરાતના જીવન અને સાહિત્ય-સંસ્કારિતાના ક્ષેત્રે મહત્ત્વનું અને શકવર્તી અર્પણ કરનાર મહાપુરુષોના ચરિત્રો આવરી લેવાયાં હતાં આ ચરિત્ર-માળાનો હેતુ પ્રથમ તો નવશિક્ષિનોને તંદુરસ્ત વાચન પૂરું પાડી એમના જીવનમાં ઉપયોગી માર્ગદર્શન આપી છૂટવાનો અને જિજ્ઞાસુઓને અપેક્ષિત જીવનઘડતરમાં મદદરૂપ થવાનો હતો. આ ચરિત્રિકાઓ પ્રસિદ્ધ થતાં કેવળ નવશિક્ષિનો પૂરતું જ એનું આકર્ષણ મર્યાદિત ન રહેતાં કિશોરો અને સ્કૂલમાં અધ્યાપન કરતા શિક્ષકો પણ તેનાથી આકર્ષાયા અને એમણે હાઈસ્કૂલના વિદ્યાર્થીઓ માટે ઇતર વાચનમાં ઉપયોગી એવી આ પ્રકાશનશ્રેણીને ઉમળકા-પૂર્વક આવકારી પરિણામે ૧૯૫૬ના વર્ષની એ ‘જ્યોતિર્ધરમાળા’ પરિવર્તન પામીને જીવનચરિત્રમાળા બની ગઈ. એ પરિવર્તનને પગલે એના પ્રયોજકોને લાગ્યું કે એના ચરિત્રવિષયોની સંખ્યા અને વ્યાપ વધારવા બેઠાં. એ સંખ્યા વધી અને અનેક ક્ષેત્ર, પ્રાન્ત અને દેશની વિભૂતિઓ એ શ્રેણીમાં ચરિત્રબદ્ધ થવા લાગી. આ ચરિત્રો એ કંઈ અલિપ્ત ચરિત્રનાયક વિશેના સર્વાંગસંપૂર્ણ ચરિત્ર-ગ્રંથો નથી પણ ચરિત્રિકાઓ છે. એનો હેતુ વિવિધ ક્ષેત્રોના

મહત્વનાં સ્ત્રી-પુરુષોનાં જીવનકાર્યોનો પરિચય આપવાનો છે. સાહિત્ય, સંસ્કાર, રાજકારણ, ઇતિહાસ, અર્થશાસ્ત્ર, સામાજિક વિજ્ઞાન, ભૌતિક વિજ્ઞાન વગેરે ક્ષેત્રે માનવજાતનો અભ્યુદય થાય એવાં કાર્યો કરી ગયેલી અને કરતી, વિદેહ અને વિદ્યમાન વિભૂતિઓ વિશેની આ પુસ્તિકાઓમાં પ્રેરક અને ઉદ્દામક જીવનમાહિતી આપવાનો આ માળાનો હેતુ છે. એ માળાના લેખક છે શ્રી. ધનવન્ત એ.જી. એમજી આ માળામાં સાહિત્યકારોને પહેલું, સમાજશાસ્ત્રના ક્ષેત્રે કાર્ય કરનાર વ્યક્તિઓને બીજું અને વિજ્ઞાનની દુનિયાના માણસોને ત્રીજું સ્થાન આપવાનો મનોભાવ સ્વયં છે. સામાજિક અને રાજકીય વિચારનાં ક્ષેત્રોમાંથી ચરિત્રનાયકોની પસંદગી એવી રીતે કરવામાં આવે કે જેને પરિણામે વિવિધ વિચાર-પ્રવાહોનો પરિચય મળી રહે એ દષ્ટિ પણ અહીં રખાઈ છે.

સમગ્ર રીતે વિચારતાં આ જીવનચરિત્રમાળાને ઉદ્દેશ સામાજિક વિચાર અને સામાજિક આચાર, ઇતિહાસ અને ફિલસૂફી, વિજ્ઞાન અને રોજિંદો જીવન-વ્યવહાર ઇત્યાદિ પરિચય વાચકો સમક્ષ પીરસવાનો છે. જે મહાન વ્યક્તિઓએ સામાજિક ઉન્નતિમાં સહયોગ આપી ચિરંજીવિતા પ્રાપ્ત કરી છે એમનું સ્મરણ કરી એમનો ઉપ-સ્થાનવિધિ કરી લેવાનું પણ આથી શક્ય બન્યું છે. વ્યક્તિ સામાજિક પરિબળો પર પોતાની વૈયક્તિક વિભૂતિમત્તા વડે અસર પણ કરી જાય છે, એટલે એ યુગથી પ્રભાવિત થાય છે તે સાથે સાથે યુગને પ્રભાવિત કરવાનું કામ કરી યુગપ્રવર્તક પણ બને છે. પરિબળોને વશ વર્તીને જ જીવન જીવી જાય એ વ્યક્તિમાં કશું અસાધારણ હોતું નથી પણ પુરુષાર્થનો અગ્નિ સતત જલતો રાખી, જીવનની ત્રિષમતાઓના વિષને પચાવી, સ્વાર્થ પર વિજય મેળવી માનવ્યનો અભ્યુદય સાધી લોકસંગ્રહાર્થે કશુંક પણ કરી જાય છે તેમના નામસ્મરણનો પણ ઘણો મહિમા છે તે અહીં ઘણું બધું અંશે સૂચવાયું છે.

આ જીવનચરિત્રમાળા શરૂ થયા પછી લગભગ '૬૧ થી '૬૫ સુધીમા ગાંધીજી, રવીન્દ્રનાથ, જવાહરલાલ, વલ્લભભાઈ, લોકમાન્ય ટિળક, દાદાભાઈ નવરોજી, રાજેન્દ્રપ્રસાદ, મદનમોહન માલવિયાજી, સુભાષચંદ્ર બોઝ, સયાજીરાવ ગાયકવાડ, ઈન્દુલાલ યાજ્ઞિક, મહાદેવભાઈ, ડક્કરખાપા, કિશોરલાલ મરાઠવાળા, સિદ્ધુ અખંડઆનંદ, રવિશંકર મહારાજ, વિનોબા, સહજનંદ સ્વામી, વિવેકાનંદ, પ્રેમચંદજી, મીરાભાઈ, દયાનંદ સરસ્વતી, કાર્લમાર્ક્સ, કેમચંદ્રાચાર્ય, નરસિંહ મહેતા, પ્રેમાનંદ, વીર નર્મદ, કવિવર ન્હાનાલાલ, અખો, શામળ ભટ્ટ, દયારામ, દેવપતરામ, નવલરામ, ભગવાનલાલ, ઈંદ્રજી, ત્રિભુવનદાસ ગજજર, ગોવર્ધનરામ, ઝવેરચંદ મેઘાણી, તોલ્સ્તોય, શરતચંદ્ર ચટ્ટોપાધ્યાય, ભગવાન મહાવીર, ભગવાન બુદ્ધ, ઈસુ ખ્રિસ્ત, અષો જરથુષ્ટ્ર; મહમદ પયગમ્બર, શ્રીકૃષ્ણ, કવિ કાલિદાસ, ઈકમાલ, તુલસીદાસ, તુકારામ, સુલતાન અહમદશાહ, અકબર, સરોજિની નાયડુ, ખખરદાર, ખડેરામજી મલમરી, ગિજુભાઈ, મીનળદેવી, સિદ્ધરાજ જયસિંહ, ફેડરિક એન્ગલ્સ, વલ્લ્લોલ, ભાલણ, જગદીશચંદ્ર બોઝ, પ્રફુલ્લચંદ્ર રોય, રામમોહન રાય, શંકરાચાર્ય, સંત જ્ઞાનેશ્વર, મિર્ઝા ગાફીમ, રણજિતરામ, અશેક પ્રિયદર્શી, કલાપી, ડો. આબેડકર, જમશેદજી ટાટા, નંદશંકર, પંડિત ઓમકારનાથ, ગવરીભાઈ, વિદ્યાબેન નીલકંઠ, મોતીભાઈ અમીન, રાધાકૃષ્ણન, કબીર, રણછોડલાલ, ભોળાનાથ સારાભાઈ, હીરવિજયસૂરિ, મણિલાલ નભુભાઈ, પદ્મનાભ, નાનક, આદ્યટી આઈન્સ્ટાઈન, સિગ્મન્ડ ફ્રોઈડ, નાનાભાઈ ભટ્ટ, ભગવાન વ્યાસ, વાદમીત્રિ, રમણભાઈ નીલકંઠ, કાન્ત, વનરાજ ચાવડો, હર્ષવર્ધન, મૂળરાજ સોલંકી, વસ્તુપાળ-તેજપાળ, મહારાણા પ્રતાપ, ભવભૂતિ, મહમ્મદ બેગડો, વિમળશાહ, સીમદેવ, કુમારપાળ, હરિમદ્રસૂરિ, કરણવાઘેલો, મહીપતરામ, ખોટાદકર, સ્તાલિન, સુપ્રમણ્યમ ભારતી, ઘોડો કેશવ કેવે, ભાઈલાલભાઈ, અખ્યાસ તૈયજી, ચંદ્રશેખર રામન, ઇર

સૂર્યરામ દેસાઈ, એની બેસન્ટ, લાલા લજપતરાય, ભગવતસિંહજી, કાકા કાલેલકર, શ્રી અરવિંદ, ડૉ. બાલિંગા, મેક્સિમ ગોર્કી જેવા સાહિત્યકારો, ધર્મશુરુઓ અને ધર્મપ્રવત્તાકો, વૈજ્ઞાનિકો, સાહસિકો, પ્રતાપી સમ્રાટો, લોકસંગ્રહપ્રતધારી સંતો, કવિશિરોમણિઓ, દાનવીર શ્રેષ્ઠીઓ, માથાભારે સરમુખત્યારો, સમાજશાસ્ત્રીઓ, ચિંતકો, ઉદ્યોગવીરો, પુરાતત્ત્વવિદો, સમાજસેવાના પ્રતધારીઓ, રાજકીય નેતાઓ, સંગીતવિભૂતિઓ, ચિકિત્સા-શાસ્ત્રીઓ વગેરેનાં ચરિત્રો પ્રગટ થયાં છે.

આ ચરિત્રિકાઓમાં લેખકે અગાઉ આ જ ચરિત્રનાયકો અંગે જે ચરિત્રપુસ્તકો, પત્રો, રોજનીશીઓ, ભાષણો, અંગલિકેષો, અન્ય દસ્તાવેજ પુરાવાઓ, ઇતિહાસગ્રંથો, સંશોધન અંગેના સંદર્ભગ્રંથો ઇત્યદિ પ્રગટ થયાં હશે તેના આધારસામગ્રી તરીકે ઉપયોગ કરી દૂંઢી વિશદ અને ઉપયોગી જીવનરેખાઓ આલેખી છે. લેખક શ્રી. ધનવન્ત ઓઝાની આ ચરિત્રમાળાને આવકાર પણ સારો મળ્યો છે. ૧૯૬૩ના વર્ષ સુધીમાં સોએક જેટલી જીવનીઓ આ રીતે પ્રકાશિત થયેલી છે. એના પ્રકાશકે વ્યવસાયી ગણતરી મુજબ એ સો પુસ્તિકાઓની બે લાખ નકલો છપાવી હતી તેમાંથી '૬૩ના વર્ષમાં જ લગભગ એક લાખ ચાલીસ હજાર નકલો વેચાઈ જવા પામી હતી જે આ માળાને મળેલા આવકારની સૂચક હકીકત છે. આ ઉત્સાહી લેખક અને પ્રકાશકની ઉમેદ સન-૧૯૭૦ સુધીમાં અઃવી પાંચસો ચરિત્રિકાઓ પ્રકાશિત કરવાની છે.

ગોમતીઘાટ (લે. ઇશ્વર પેટલીકર), બા-બાપુની અતિમ ઝાંખી (લે. શ્રી. મનુજહેન ગાંધી), રવીન્દ્રનાથ (લે. યશવન્ત દેશી), સર્વમાન્ય લોકનેતા (લે. ચ્યવનરાય શુક્લ), વીર વિદ્યાર્થી (શ્રી. મદન પરીખ), યશવંતરાય ચવ્હાણ (શ્રી. ચંદુલાલ શાહ), સોરઠના સંત મહાત્માઓ, સોરઠની વિભૂતિઓ, સોરઠનાં સંતો (પ્રત્યેકના લે. કાલિદાસ મહારાજ) સૌરાષ્ટ્રના

સંતો (લે. દેવેન્દ્રકુમાર પંડિત) અલકાઈદ (શ્રી. યુસુફ માડવિયા) જયોર્જ વોશિંગ્ટન : વ્યક્તિ અને વિભૂતિ (અનુ. ગ્રંથજક મહેતા) એબ્રહમ લિંકન : જીવન અને વિચાર (અનુ. જયોતીન્દ્ર દવે) એ ૧૯૬૧ના અન્યથ વાડમયની ચરિત્રવૃત્તાન્તસમૃદ્ધિ છે.

શ્રી ઈશ્વર પેટલીકરે વિનોબા, ઝવેરચંદ મેઘાણી, માવલંકર, ર.વ.દેસાઈ, વિધાએન નીલકંઠ, અને પુષ્પાએન મહેતા જેવી પ્રસિદ્ધ વ્યક્તિઓનાં અને લેખકના ઠાકા બાબર ભગત અને ગામડાના નજુ પટેલનાં મળી વીસેક રેખાચિત્રો આ ગ્રંથમા આપ્યા છે. મહાત્મા ગાંધી અને કસ્તૂરબાની અંતિમ ક્ષણો દરમિયાનની આ ખંને વિભૂતિઓની સંસ્થિતિનું ચિત્ર ભાવભીની કલમે શ્રીમતી મનુષેન ગાંધીએ આલેખ્યું છે. શ્રી યશવંત દોશીએ પરિચય પુસ્તિકાકે ઠવિવરના જીવન અને કવનનો પરિચય સક્ષિપ્ત અને ક્રમિક નિરૂપણ દ્વારા રજૂ કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે છે. શ્રી. રવિવરનાય શુક્લ અને શ્રી મદન પગીબ ગુજરાતના રાજ-કારણમા અગ્રણી એવા ડા. જીવરાજ મહેતાનાં ચરિત્રવૃત્તાન્તો રજૂ કરે છે. શ્રી. શુક્લનું ચરિત્ર વીગતસભર છે અને વિવેક અને સંયમ તેના આકર્ષક ગુણો છે. શ્રી. ચંદ્રલાલ શાહ રાષ્ટ્ર અને મહારાષ્ટ્રના લોકખ્યાત રાજકીય નેતા શ્રી યશવંતરાવ ચવ્ડાણની કારકિર્દીને રજૂ કરતું પુસ્તક લખે છે. શ્રી કાલિદાસ મહારાજ સૌરાષ્ટ્રની ભૂમિના સંત-મહાત્માઓ અને સોરઠની વિભૂતિઓને ઉપયુક્ત ત્રણ જીવનકથાગ્રંથોમા આલેખે છે. આહીર મેરામ, લાલનશાહ, જલો ભગત આદિ સંતોના ચરિત્ર દ્વારા સેવા, નમ્રતા, ત્યાગ, ઇં ગુણોનું આલેખન કરવાનો લેખકનો ઉદ્દેશ સિદ્ધ થયો છે. શ્રી. દેવેન્દ્ર પંડિત સહજનંદી ગુણાતી-તાનંદ. મીડા મારાજ, મુસ્લિમ હોથી, નરસે યો વગેરે સોરઠની સંત વિભૂતિઓના ચરિત્રચિત્રો રજૂ કરે છે તો યુસુફ માડવિયા પાકિસ્તાનના સર્જક અને સૌ પ્રથમ સુકાની કાઈદેઅઅઝમ મહમદ અલી જિન્નાહનું ચરિત્ર આલેખી એમના ચારિત્ર્યના વિવિધ પાસાંનું તથા એમના જીવનના અંતિમ દિવસોનું ખયાન આપે છે માર્ક્સ કન્લીફે લખેલા -

સંતો (લે. દેવેન્દ્રકુમાર પંડિત) અલકાઈદ (શ્રી. યુસુફ માંડવિયા) જ્યોર્જ વોશિંગ્ટન : વ્યક્તિ અને વિભૂતિ (અનુ. ચંખક મહેતા) એબ્રહેમ લિન્કન : જીવન અને વિચાર (અનુ. જ્યોતીન્દ્ર દવે) એ ૧૯૬૧ના અન્થસ્થ વાક્યમયની ચરિત્રવૃત્તાન્તસમૃદ્ધિ છે.

શ્રી ઈશ્વર પેટલીકરે વિનોબા, ઝવેરચંદ મેઘાણી, માવલંકર, ર.વ.દેસાઈ, વિધાએન નીલકંઠ, અને પુષ્પાએન મહેતા જેવી પ્રસિદ્ધ વ્યક્તિઓના અને લેખકના કાકા બાબર ભગત અને ગામડાના નજી પટેલના મળી વીસેક રેખાચિત્રો આગ્રંથમાં આપ્યા છે. મહાત્મા ગાંધી અને કસ્તૂરબાની અંતિમ ક્ષણો દરમિયાનની આ બંને વિભૂતિઓની સંસ્થિતિનું ચિત્ર ભાવભરીની કલમે શ્રીમતી મનુષેન ગાંધીએ આલેખ્યું છે. શ્રી યશવંત દોશીએ પરિચય પુસ્તિકાએ કવિવરના જીવન અને કવનને પરિચય સક્ષિપ્ત અને કૃમિક નિરૂપણ દ્વારા રજૂ કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. છે. શ્રી. રવિવરનાય શુક્લ અને શ્રી મદન પરીખ ગુજરાતના રાજકારણમાં અગ્રણી એવા ડા. જીવરાજ મહેતાનાં ચરિત્રવૃત્તાન્તો રજૂ કરે છે. શ્રી. શુક્લનું ચરિત્ર વીગતચલર છે અને વિવેક અને સંયમ તેના આકર્ષક ગુણો છે. શ્રી. ચંદુલાલ શાહ રાષ્ટ્ર અને મહારાષ્ટ્રના લોકખ્યાત રાજકીય નેતા શ્રી યશવંતરાવ ચવ્હાણની કારકિર્દીને રજૂ કરતું પુસ્તક લખે છે. શ્રી કાલિદાસ મહારાજ સૌરાષ્ટ્રની ભૂમિના સંત-મહાત્માઓ અને સોરઠની વિભૂતિઓને ઉપયુક્ત તથા જીવનકથાગ્રંથોમા આલેખે છે. આહીર મેરામ, લાલનશાહ, બલો ભગત આદિ સંતોના ચરિત્ર દ્વારા સેવા, નમ્રતા, ત્યાગ, ઇં ગુણોનું આલેખન કરવાનો લેખકનો ઉદ્દેશ સિદ્ધ થયો છે. શ્રી. દેવેન્દ્ર પંડિત સહજાનંદી ગુણાતી-તાનંદ. મીડા મા'રાજ, મુસ્લિમ હોથી, નરસે યો વગેરે સોરઠની સંત વિભૂતિઓના ચરિત્રચિત્રો રજૂ કરે છે નો યુસુફ માંડવિયા પાકિસ્તાનના સર્જક અને સૌ પ્રથમ સુકાની કાઈદેઅઅઝમ મહમદ અલી જિન્નાહનું ચરિત્ર આલેખી એમના ચારિત્ર્યના વિવિધ પાસાંનું તથા એમના જીવનના અંતિમ દિવસોનું બયાન આપે છે. માર્ક્સ કન્ધીકે લખે

ચરિત્રપુસ્તકનો અનુવાદ આપી ત્ર્યંબક મહેતાએ અમેરિકાની લોકશાહીના સૌ પહેલા પ્રમુખ-સેનાપતિ-રાષ્ટ્રનાયક અને રાષ્ટ્રપિતા જ્યોર્જ વોશિંગ્ટનનું ઇતિહાસક્રમ સાચવતું, સહૃદય લેખકની શૈલી ધરાવતું, સુવાચ્ય ચરિત્ર આપ્યું છે. શ્રી. જયોતીન્દ્રનો અનુવાદ પોલ એમ. એંગલના એપ્રિલ લિંકન વિષયક ચરિત્રગ્રંથનો છે ‘બીજાને જે સ્વતંત્રતા આપવા માગતો નથી તે પોતે પણ સ્વતંત્રતા મેળવવાને યોગ્ય રહેતો નથી. પરમ ન્યાયી પરમેશ્વર એવાને ઝાઝો વખત સ્વતંત્ર રહેવા દેતો નથી.’ એવું માનનાર, પ્રચારનાર અને આચરનાર અમેરિકાના આ માનવતાવાદી પ્રમુખની ઈર્ત્યનિષ્ઠા, માનવહિતૈષિતા, ગુલામી નાબૂદ કરવા માટેના એના પ્રયત્નો, એનું જૂન, વગેરેનો આ જીવનીમાં રસપ્રદ હેવાલ મળે છે.

આ ઉપરાંત પછીનાં વર્ષોમાં પ્રગટ થયેલાં (૧૯૬૬ સુધીમાં) ચરિત્રોમાં નીચેનાં નોંધપાત્ર ગણી શકાય તેવાં છે.

વીર વિઠ્ઠલભાઈ (લેં. ઈશ્વરભાઈ જ. પટેલ-૧૯૬૨), હિંદના સરદાર (લેં. રાવજીભાઈ પટેલ-૧૯૬૨), શ્રી હરિભદ્રસૂરિ (લેં. હીરાલાલ કાપડિયા-લેં. ૧૯૬૩), યુગપુરુષ સ્તાલિન (લેં. ભોગીલાલ ગાંધી-૧૯૬૩), એલેક્ઝાન્ડર ફ્લેમિંગ (લેં. ખંસીલાલ હીરાલાલ ગાંધી-૧૯૬૪), કવિવર ટાગોરનું જીવન-કવન (લેં. ડૉ. રણજિત પટેલ-૧૯૬૪), આદમર્ટ સ્વાઈટ્ઝર (લેં. મેહનભાઈ પટેલ-૧૯૬૪), વિધાનગરના વિશ્વકર્મા-લેં. ઈશ્વર પેટલીકર-૧૯૬૪), લાલા લજ્જપતરાય (લેં. ઈશ્વરભાઈ પટેલ-૧૯૬૫), સ્વામી શ્રદ્ધાનંદ (લેં. નાનુભાઈ દવે-૧૯૬૫), આધુનિક ગુજરાતના સંતો (લેં. કેશવલાલ અંબાલાલ કક્કર-૧૯૬૫), ઉદારમતવાદીનું આત્મદર્શન (ચેસ્ટર બોલ્ડસના ‘ધ ફાન્શ્યન્સ ઓફ એ લિબરલનો નગીનદાસ સંઘવીએ કરેલો અનુવાદ-૧૯૬૬), નાનસેન (લેં. ઈશ્વરભાઈ જ. પટેલ-૧૯૬૬), શોપબોખનો જાદુગર (જ્યોર્જ વેસ્ટિંગ હાકિસ નામના ઉદ્યોગપતિ, શોધક અને ઈજનેરના આઈ. ઈ. લેવિને લખેલા ચરિત્રનો પી. જ. પટેલે કરેલો અનુવાદ-૧૯૬૬).

આત્મચરિત્ર : સ્વરૂપ
અને
વિકાસની રૂપરેખા

(hero-worship) ની ભાવના છે, તેા આત્મ-ચરિત્રનું આત્મ-આવિષ્કરણ (self-expression) ની સર્વ-જનીન પ્રવૃત્તિ છે. આત્મ-આવિષ્કરણ એટલે પોતાના બાહ્ય તેમ જ આંતરસ્વરૂપનું પ્રકટીકરણ. માણસને બીજાની વાત સાંભળવામાં રસ હોય છે તેની સાથે તેનામાં, પોતાની વાત બીજાને કહીને નિજ સ્વરૂપને પ્રગટ કર્યાનો આનંદ માણવાની વૃત્તિ પણ સૂનેલી હોય છે. કવચિત્ તેનામાં બીજાની વાત સાંભળવા કરતાં પોતાની વાત કહેવાનું વલણ વિશેષ પ્રબળ દેખાય છે. સાધારણ મનુષ્ય પોતાનાં વીતકોની કથા સહૃદય સનેહી કે સ્વજનની સમક્ષ કહીને દુઃખનો ભાર હળવો કરે છે. કવિઓ અને કલાકારો પોતાના અનુભવો અને સંવેદનોને શબ્દદેહે ઉતારીને એક પ્રકારની રાહત અનુભવે છે. આત્મ-આવિષ્કરણ સર્જનના હરેક વ્યાપારમાં અનુસ્યૂત હોય છે. તે દૃષ્ટિએ આત્મ-ચરિત્રને કાવ્યનાટકાદિની નજીક મૂકવા કોઈ પ્રેરાય, પરંતુ આત્મ-ચરિત્રના વિશાળ ઉદ્ધરમાં તેના લેખકના જીવનની બહુ-આંતરિક, અંગત-બહાર, સ્થૂળ-સૂક્ષ્મ તમામ મહત્ત્વની બાબતો સમાવેશ પામે છે. વળી, આત્મચરિત્રની માંડણી કલ્પનાને બદલે ઇતિહાસપૂર્ત સત્ય પર થાય છે. આ બેતાં આત્મચરિત્રને અલાયદા સાહિત્યપ્રકાર તરીકે ગણીએ તો ખોટું નથી.^૧

જીવનચરિત્ર અને આત્મચરિત્ર વચ્ચે તફાવત છે. જીવન-ચરિત્રમાં વિષય અને લેખક જુદા જુદા હોય છે જ્યારે આત્મચરિત્રમાં ચરિત્રનાયક જ ચરિત્રલેખક પણ હોય છે. આ પાયાના ભેદને લીધે આત્મચરિત્રલેખનની કેટલીક ટાળી ટળે નહીં તેવી મર્યાદાઓ છે. એમાં સૌથી પહેલી મર્યાદા તે એ કે એનો લેખક પોતાના જન્મથી આત્મકથાની શરૂઆત ન કરી શકે, છતાં પણ બે એમ કરવાનો એનો ઉમળકો હોય તો જન્મ વિશેની માહિતી એણે બીજાઓ જવી

કહે તેવી સ્વીકારીને ચાલવું પડે. સ્મૃતિ ઉપર એને આધાર રાખવાનો હોઈ પોતાના બૂનકાળના આલેખનમાં એની સ્મૃતિ જેટલી સાબધી નેટસો જ તે કાળના વર્ણનને તે ન્યાય આપી શકે. વળી પોતાના મૃત્યુ વિશેની વાત પણ એ આલેખી ન શકે. પરિણામે આત્મચરિત્ર એ લેખકના જીવનના અમુક જ વર્ષોની કથા બનીને અટકી જાય.

આમ આત્મચરિત્ર એ જીવનચરિત્ર જેવું આદિ, મધ્ય અને અંતમાં સંપૂર્ણ ન બને. ઉપ્લબ્ધ એય. ડને તેથી English Biography માં એને 'The true autobiography however, is but a torso. કહીને ઓળખાવી છે torso એટલે માથા અને હાથપગ વિનાની મનુષ્ય આકૃતિ-કબંધ.

આત્મચરિત્ર એ ચરિત્ર વાઙ્મયનો એવો પ્રકાર છે કે એમાં પૂરેપૂરી સફળતા ભાગ્યે જ મળે RT Hon H. H. Asquith પોતાના Occasional Addresses નામના પુસ્તકમાં, એટલે જ જરા પણ ક્ષેણ વગર લખી દે છે કે: 'It may, I think, be laid down, as a maxim of experience... that few autobiographies are really good literature' એનું કારણ એને મન ઘણું સ્પષ્ટ છે. આત્મ-સંપ્રજ્ઞતા એ કદા માત્ર માટે ઘાતક વૃત્તિ છે અને છતાં એ વૃત્તિના પ્રવર્તન વગર આત્મકથા શક્ય બનતી નથી. એકાગ્રચિત્ત અહંતાપૂજક બન્યા વગર પોતાનું જીવનવૃત્તાન્ત પોને લખી શકી હોય એવી વ્યક્તિઓ ઘણી ઓછી હોય.* આ આત્મચરિત્ર લેખકને એવો નો અૂડમાં લે છે કે he feels irresistibly impelled to take posterity into

* Self-consciousness is, as a rule, fatal to art, and yet self-consciousness is the essence of autobiography. No man ever sat down to write his own life, without becoming for the time an absorbed and concentrated egotist Occasional Addresses PP 33, 34, ' . . .

જીવનચરિત્ર અને આત્મચરિત્રમાં objective પરલક્ષી અને subjective આત્મલક્ષી વાઙ્મય પ્રકારો જેવા જ ભેદ છે. જીવનચરિત્રનો નિરૂપક પોતાના નાયકના જીવનની બાહ્ય અને આંતરિક ગતિવિધિઓ અને એને પ્રેરનારા મૂળભૂત હેતુઓની સમીક્ષા કરે છે તે જ રીતે આત્મચરિત્રકાર પોતાના આંતરિક વ્યક્તિત્વને ઓળખવાનો આત્મપૃથક્કરણ દ્વારા પ્રયાસ કરે છે. જીવનચરિત્રકારે તો પોતાના ચરિત્રનાયક સાથે તદ્દ્રૂપતા કેળવીને તટસ્થતા આચરવાનું અસિધારામત લેવું પડે છે જ્યારે તદ્દ્રૂપતા કે આત્મરતિ તો આત્મકથાના લેખકને સ્વયંપ્રાપ્ત છે, પણ એ જ એની કેટલીક વાર મર્યાદા બને છે. પોતાને હાથવશું છે તે તાદાત્મ્ય બે માઝા મૂકે તો આત્મચરિત્ર અહંતાની દુર્ગંધથી ગંધાઈ ભેડે.

‘...માણસની પાસે વિશ્વાસપાત્ર ગણી શકાય એવી એની કેટલીક હકીકતો હોય છતાં, સાહિત્યનો આ પ્રકાર ઘણો જ અટપટો અને વિકટ ગણાય છે. એમાં જેટલો ભય અતિશયોક્તિનો છે એટલો જ ભય હીનોક્તિનો પણ છે. (એડમંડ) ગોસના શબ્દો ટાંકીએ તો ‘Perhaps an even more common fault in such autobiographies is that they are sentimental, and are falsified by self-admiration and self-pity’ આ પ્રકારમાંથી માણસ જેટલો બચી શકે એટલું એનું મૂલ્યાંકન વધારે. છતાં જ્યાં ફિલસૂફો પણ જતાં હોય એવું આ ક્ષેત્ર છે. અને માણસ પોતે પોતાની રીતે સત્યની ઘણામાં ઘણો નજીક હોય ત્યારે પણ, એ અસત્યના દોષારોપણમાંથી બચી શકે એવું ન બને...’ (ધૂમકેતુ જીવનપંથ : પ્રસ્તાવ-પ્રવેશ : પૃ. ૪)

ધૂમકેતુના ઉપયુક્ત અભિપ્રાયથી સ્પષ્ટ થાય છે કે આત્મચરિત્ર એ ચરિત્રઆલેખકને પક્ષે ઘણી સાધનાની અપેક્ષા રાખે એવો દુઃસાધ્ય વાઙ્મય પ્રકાર છે. ડૉ. સેમ્યુઅલ જહોસનને લખ્યું છે કે,

Every man's life should be best written by himself^૧ તે ઉપરથી એમ કહેવું હોય તો કહી શકાય દરેક વ્યક્તિ પોતાનું જીવનવૃત્તાન્ત કિતમ રીતે આલેખી શકે, કારણ એનામા સ્મરણશક્તિ છે અને જીવન વિશેની વાસ્તવિક હકીકતોની એ મદદ લઈ શકે એમ હોય છે. પણ એ કાચું ધારવા જેટલું સહેલું નથી, કલ્યાણગી સ્મૃતિ એ વિગ્નાતિવિરલ શક્તિ છે. સ્ટીકન સ્ટ્રીગ લખે છે : The path by which a man must descend from the surface into the depths from the breathing present into the overgrown past, is dimly lit and hard to follow.^૨ સપાટી ઉપરથી તલાલિમુખ અધઃસરણ કરવાનો, સજીવ વર્તમાનમાથી વિસ્મૃતિપ્રવૃત્ત અતીતમા જવાનો માર્ગ આખા પ્રકાશવાળો અને દુર્ગમ છે.

આત્મચરિત્રને અચોક્કસ (inaccurate) અને અસત્યતિબ્ધ (false) બનાવનારા જુદા જુદા કારણોનો વિચાર કરતા આન્દ્રે મોરોને પણ લાગે છે કે આપણી વિસ્મરણશક્તિ નિઃસીમ છે લખના બેસીએ છીએ ત્યારે ખમર પડે છે કે જિંદગીના ગત વર્ષોમાંથી ઘણા બધામાં શું મન્યુ અને આપણે કેમ ટક્યા, જીવ્યા, આગળ વધ્યા વગેરે આપણને કશું યાદ જ નથી. ખાસ કરીને બાળપણના સ્મરણો વિશે તો આ વિશેષતઃ યાચું છે. The mechanism of forgetting operates all through life. We do not forget other periods so completely as we forget childhood, because the grown-up is established in a social frame and, as a result, his recollections are linked on to certain fixed realities which surround and absorb him.^૩

૧ Aspects of Biography : p. 133

૨ Master Builders, Adepts in self-portraiture
PP. 536-537

૩ Aspects of Biography. PP. 137-138.

સ્ટીફન ઝ્વીગ કહે છે, સ્મરણશક્તિ એ કંઈ સુવ્યવસ્થિત કાર્યાલયમાં રાખવામાં આવેલું રજિસ્ટર નથી કે જેમાંથી આપણા જીવનની બધી વીગતો મળી રહે. આપણે જેને યાદદાસ્ત રૂપે ઓળખાવવાની ગપ ચલાવીએ છીએ એ તે આપણા રક્તપ્રવાહમાં ઓતપ્રોત છે. અને એનામાં થઈ શકે તેવાં બધાં પરિવર્તનોથી પર નથી એવું એ જીવંત અંગ છે. તે કંઈ શીનળ સંગ્રહાલય નથી કે જેમાં પ્રત્યેક વેદન પોતાનો આનુપૂર્વીબદ્ધ ક્રમ અને મૂળ ઐતિહાસિક સ્વરૂપ જાળવીને રહ્યું હોય.^૧

સ્મૃતિ એ દુરારાધ્ય શક્તિ છે તેથી જ પોતાનાં ‘સંસ્મરણો’ આલેખતાં રવીન્દ્રનાથ ઠાકુરે પણ કહી દીધું છે કે, ‘... સ્મરણશક્તિના ભંડારમાંથી સત્ય ઇતિહાસ વાંચી જીવનકથા ઉપજવી ઠાઢવી એ કાર્ય કદાચ અશક્ય અને વ્યર્થ પણ હશે.’^૨ સ્મરણોને પ્રદીપ્ત કરી જે માહિતી રજૂ થાય છે તે અધ્યેય પણ કેટલી હોવાની ? રાજેન્દ્રપ્રસાદે પોતાની જીવનકથામાં કહ્યું છે કે, ‘.....કેવળ યાદદાસ્તને આધારે લખાયેલાં સ્મરણોને કાંઈ ખાસ પ્રમાણભૂત ન ગણી શકાય.’^૩

1. ‘Memory is not in the least like a register kept in a well ordered office, a place in which all the documents relating to every detail of our lives are laid away in store. What we vaunt as memory is submerged in the rushing stream of our blood; it is a living organ, subject to the mutations of such organs; it is not a cold-storage chamber in which every feeling can retain its mutual order, in its primary historical form’—Stefen Zweig : *Master Builders, Adepts in Self Portraiture* : pp.542-543.

૨ રવીન્દ્રનાથ ઠાકુરનાં સંસ્મરણો—અનુવાદક : અંબાલાલ પુરાણી, પ્રાથમિક બે બોલ : પૃ. ૨.

૩ મારી જીવનકથા : પૃ. ૮૧૨-૧૩.

ટોલ્સ્ટોય, પ્રભુદાસ ગાધી, ચન્દ્રવદન મહેતા, કાકાસાહેબ કાલેલકર જેવા કેટલાક આત્મચરિત્રકારોએ પોતાના જીવનનાં બાહ્યકાળ સંબંધી સંસ્મરણોને યથાતથ આલેખી બતાવ્યાં છે. બે કે એ સંસ્મરણોમાં જે તે કાળની એકે એક પણ પકડાયેલી હોય છે એવું સાગ્યે જ કહી શકાશે. કાકાસાહેબ જેવા photographic memory ધરાવનાર ચરિત્રકારે પણ કહ્યું છે કે, ‘આ સ્મરણયાત્રા આત્મચરિત્ર નથી, એ તો છૂટાંછવાયાં સંસ્મરણો જ છે.’^૪ ‘આ પરિસ્થિતિને પરિણામે આત્મચરિત્રકાર પાસે બાહ્યકાળની સ્મૃતિ તેને આઘાત આપનાર કે ચક્રિત કરનાર વિરલ પ્રસંગોનાં છૂટા-છવાયાં, ઝાંઝાં ચિત્રો રૂપે જ હોય છે. વળી મનુષ્ય પોતાના જીવનનાં સ્વસ્થ, શાન્ત અને સુખી બાહ્યકાળના સ્મરણો બહુ ઓછા સાચવી શકે છે, પણ રોમાચક યુદ્ધકાળ કે સંક્ષોભકર કાન્તિકાળનાં સંસ્મરણોનો સંચય તેની પાસે વિપુલ પ્રમાણમાં હોય છે. દ્વંકમાં કહીએ તો બાહ્યકાળના અનુભવો યથાતથ યાદ નથી રહેતા. સપર્કમાં આવેલા પરિચિત મનુષ્યો પણ ભુલાય છે; વિગતોનું વિસ્મરણ થાય છે અને બાહ્યકાળનાં સ્મરણો અતિ સામાન્ય અધૂરા અને સત્યથી વેગળાં બની રહે છે. ચિરંજીવ છાપ તો રહી બચ છે બાળપણના કોઈ પ્રબળ લાવ-માનસિક વલણની.’^૫

બાળકની સ્મૃતિની શરૂઆત થાય તે પહેલાંના થોડા વર્ષોનો હેવાલ આત્મચરિત્રકાર પામી શકતો નથી અને તે પછીનાં, સ્મૃતિ-શક્તિના પ્રારંભકાળથી માંડીને આત્મકથાલેખનની પણ સુધીના, સ્મરણો ધારે કે બળવાન હોય તો એક બીજી અગવડ ઊભી થાય છે. આત્મચરિત્રકારની વૃત્તિ-પ્રકૃતિ વિનીત હોય તો તે પોતાના વિશે અલ્પોક્તિ જ કરશે અને વિનીત નહીં હોય તો એનો ‘હું’

૪ સ્મરણયાત્રા : પ્રયેજન અને પરિચય . પૃ. ૫.

૫ ડૉ. ઉપેન્દ્ર ભટ્ટ : ચરિત્ર સાહિત્ય : પૃ. ૩૩.

એમાં ઠેકઠેકા કરશે. અબ્રાહમ કાઉલીએ તેથી જ કહ્યું છે કે, વ્યક્તિ પોતે પેતા વિશે લખે એ એક આનંદનો છતાં મુશ્કેલ વિષય છે. પોતાનો માનસંગ થાય એવું જો એનાથી લખાઈ જાય તો એને ખૂંચે છે અને આત્મસ્લાધા થઈ જાય તો વાચકોને ખૂંચે છે.^૧

નાર્સિસસ ગ્રંથિથી ખદ્દ એવો કોઈ આત્મકેન્દ્રી લેખક આત્મચરિત્રને પોતાની ગૌરવગાથા બનાવી દેવાનો. કટલીક વાર વધુ પડતી નિષ્કૃરતા, પોતાની જાત પ્રત્યે ખતાવનાર લેખક પણ જાણ્યે-અજાણ્યે આત્મપ્રદર્શનની ઝંખનાને માર્ગ આપતો હોય એવું પણ ઝીણું બેતાં જણાશે. આન્દ્રે મોર્વેને રસોનાં Confessions ની પાછળ આવી જ કોઈકે વૃત્તિ ડોકિયાં કરતી દેખાઈ છે. એટલે Jean prevostના 'less a disinterested biography than a justificatory memoir' ના confessions વિશેના અભિપ્રાયમાં એણે સંમતિ દર્શાવી છે. આત્મગૌરવ (selfconceit)ની વૃત્તિ આત્મકથાને કલ્પાયિત સંયમના માર્ગે જતી રોકે છે.

રસો, ટોલ્સ્ટોય, નર્મદ, મણિલાલ નલુભાઈ, ગાંધીજી કે એચ. જી. વેલ્સ જેવા વિખ્યાત આત્મચરિત્રનિરૂપકો જેવી સત્યનિષ્ઠા બધા આત્મચરિત્રકારોમાં હોતી નથી. મોટા ભાગના આત્મચરિત્રકારો 'sense of shame' થી મર્યાદિત હોય છે તેથી આવડું બેઈએ તેવું ઘણું વૃત્તાન્તમાં આવડું અટકી જાય છે અને સંપૂર્ણ ચરિત્રકાર હાથમાં આવતો નથી. જે કંઈ કથેશકર અને પ્રતિષ્ઠાને હાનિ પહોંચાડે એવું હોય છે તે ચરિત્રકાર શરમનો માર્ગે કહી શકતો નથી. 'Another form of censorship is that which is operated by a sense of shame, very few men have had the courage to tell the truth about their sexual life' ^૨

૧. It is a hard and nice subject for a man to write of himself; it grates his own heart to say anything of disparagement, and the reader's ears to hear anything of praise.

૨. Aspects of Biography : P. 143.

આની સાથે જ સ્ટીફન ઝ્વીગનું નીચેનું મંતવ્ય પણ સ્મરણ જેવું છે.

‘ For no less elemental than the urge to be communicative, to let all our brethren know about the uniqueness of our personality, is the counter urge to ward secretiveness, manifesting itself in the form of shame. ’+

સત્યનું મો વિકૃત કરનારી ઉપર ગણાવી છે તે મર્યાદાઓ ઉપરાંત પણ કુટલીક ખીજી છે. આન્દ્રે મોર્વા લખે છે કે, ‘ Forgetfulness is not the only means by which autobiography changes the face of truth Another means is that perfect natural censorship which the mind exercises upon whatever is disagreeable Let us return for a moment to a narrative of childhood If it has been discontented or shameful, it is virtually impossible for it to be sincerely related We remember things when we want to remember, we consign to oblivion anything that has hurt us,—we change it, consciously at first; we make our narrative a little more pleasant, a little more lively, a little more exciting than the actual event Our success in this encourages us to go further. Gradually we get to the stage of remembering only the narrative and forgetting the actual event; and in course of time the work of our imagination takes the place of those fainter pictures of a vanished reality’ X

+ આપણામાં અન્ય જન કરતા કંઈક વિશેષ કે અસામાન્ય હોવા તે કહી બતાવી આપણા વ્યક્તિત્વની અપૂર્વતા કે અદ્વિતીયતાની છાપ આપણા મનુષ્યો પર પાડવાની મનોવૃત્તિ જેટલી જ મૂલ્ય સક્રિય પ્રતિવૃત્તિ સંગોપન કે અપવારણની છે જે સરમૂખે પ્રગટ થાય છે (તરૂંખો . ૩૦ ઉપેન્દ્ર ભટ્ટ)

Master Builders, Adepts in the self-portraiture, P. 539

X Aspects of Biography : P. 142

આત્મકથા કહેનારે આત્મજનો, સાથીઓ, વ્યવસાયબંધુઓ, સામાજિક પરિસ્થિતિનું આદિને લક્ષમાં લેવાં પડે છે. આન્દ્રે મોર્વા એક વાત તરફ ધ્યાન ખેંચતાં કહે છે કે આપણે આપણી જાત વિશે ગમે તેટલી હદે નિર્મમ જનીએ અને પૂરેપૂરા સત્યકથન માટેની ઊંચામાં ઊંચી અતંદ્ર જગૃતિ ખતાવીએ તો પણ આપણું જીવન આલેખવામાં સીધા કે આડકતરો જનો પરિચય આપવો અનિવાર્ય છે એવી ખીજ વ્યક્તિઓ વિશેની પ્રામાણિક માહિતી જ આપણે આપી શકીએ એમ ન કહી શકાય. એવું કહેવું એ આપણા અધિકાર બહારની વસ્તુ છે માટે. ખીજ વ્યક્તિઓ વિશે થયેલા એકે એક વિધાનને પડકારી શકાય એ વાત આત્મચરિત્રકારે ભૂલવી ન જોઈએ. આવી પરિસ્થિતિમાં સ્વાભાવિક રીતે આપણે આપણા સાથીઓની એજાને ઢાંકીને કે શક્તિઓને છુણી ચીતરીને આપણી રીતે એમને તિરોહિત-પ્રકાશિત કરતા હોઈએ છીએ.* આપણા આદિ આત્મકથાકાર નર્મદે ‘મારી હકીકત’માં લખ્યું છે કે, ‘..... આ હકીકત અધુરી ને ખરડો છે એમ સમજવું. અધુરી એટલા માટે કે કેટલીક વાત મારા સંબંધમાં આવેલા

‡‘No picture of a man, however, whether by himself or by others is either true or adequate which does not give us also his environment.’

Occasional Addresses : p. 38

*There is one last cause of lack of sincerity in autobiographies, namely, the perfectly legitimate desire to protect those who have been our companions in the actions which we describe. Even if we have resolved to tell the whole truth about our own lives, we have no right to resolve to tell the whole truth about other people's or at least we do not believe that we have any such right.

Aspects of Biography : p. 148

એવા કોઈના મન દુઃખવવાને અને મારા કુટુંબ સંબંધીઓને નુકસાન પહોંચાડવાને હાલ લખવી હું ઘટીત ધારતો નથી. §

આ સંદર્ભમાં બીજા એક સ્થાનની વાત કરતાં આન્દ્રે મોર્વા કહે છે કે માણસ ગમતી વસ્તુઓ તરફ આપોઆપ સવિશેષ ઢળે છે. ડિઝરાયલી કોર્લી નામના નાનકડા ગામના વતની હતા, પણ વેનિસના નૈસર્ગિક સૌંદર્ય ઉપર મુગ્ધ હતા તેથી પોતાની જાતને તેઓ વેનિસના વતની ગણાવવામાં ગૌરવ લેતા. આ ઉપરાંત પ્રસંગ બની જવા પામે પછી એ બનવાનાં કારણો, પરિબળો, એ બધું લેખક કેટલીકવાર ઉપજવી કાઢવાની પ્રવૃત્તિ શરૂ કરે છે. પોતે પ્રૌઢાવસ્થામાં જે સિદ્ધિઓને વર્ચા હોય તેનાં કારણો બીજાદશામાં બાળપણમાં હતા એવું તારવવાનો પણ કેટલીકવાર પ્રયત્ન થાય છે.* આ જાતની rationalisation ની પ્રવૃત્તિ આત્મકથાની મર્યાદા બને છે. એને કારણે અરુચિકર આપખોલાપણું પણ કથનપ્રવાહમાં પ્રવેશી જાય છે. સર્જક આત્મકથાકાર મુનશીની સરસતાપ્રધાન સ્વકથા રચવાની વૃત્તિ એમની રજૂઆતને કેટલેક અંશે વિરસ કરે છે. આખી આત્મકથામાં ઉપક્રમથી ઉપસંહાર સુધી ઠંડેાં લેખકને અહંસાવ સત્ય કરતાં પ્રતિબંધને મારે જણે, લેખકને વધુ પડી હોય એવું આપણને સમજાવે છે. પરિણામે માનવસહજ સખલનોથી યુક્ત એવા વ્યક્તિ કેનેયાલાલનું યથાર્થ ચિત્ર હાથમાં આવતું નથી.

§ 'મારી હકીકત': પૃ. ૨

*Memory not only fails, whether by the simple process of time or by deliberate censorship, but above all it rationalises, it creates after the event, the feelings or ideas which might have been the cause of the event but which in fact are invented by us after it has occurred.

૩

ઉપર ખીલ ખંડમાં આત્મચરિત્રકારે લક્ષમાં રાખવા જેવાં સ્થાનોની ચર્ચા કરી છે તેમાંથી સત્યવ્રત એ સ્તુરસ્ય ધારા ઉપર ચાલવા જેવું કઠિન કાર્ય છે તે ફલિત થાય છે. સત્યને જ પ્રાપ્તવ્ય ધારીને જે Self realisation કરે તે જ આ વાક્યમયપ્રકાર દ્વારા Self redemption આત્મ-મુક્તિ પામે. સત્યભક્તિ કે સત્ય માટેની અવ્યસિચારિણી આરાધના એ જ આત્મચરિત્રનિરૂપકની સજ્જતા અને એ જ એની કસોટી ગણાય. આત્મચરિત્ર એ અહંતા-દુષ્ટ વ્યક્તિત્વનો ઝસ્મો ટીંગાડવાની ખીંટી નથી. પણ લેખકના ચરિત્રની ગમ્ય-અગમ્ય ખાજુઓ ઉપર પ્રકાશ પાડનાર પ્રદીપ છે. આત્મચરિત્રના અંશેઅંશમાંથી વ્યક્તિ છે તેવી જ હાથમાં આવવી જોઈએ. સત્યને વિકૃત કરવાનો, તિરોહિત કરવાનો કે તેનું આંશિક દર્શન કરાવવાનો હીન-ઉદ્દેશ પાર પાડવાનો અપરાધ પોતે ન કરી ખેસે માટે એનો ધ્યાન-મંત્ર ટોલ્સ્ટોયે આપેલ ‘Truth is the hero of my tale’ એ હોવો જોઈએ. સ્ટીફન ગ્રૂવિંગ કહે છે : ‘For the very reason that nobody else can control the autobiographer’s sincerity, that nobody but himself can hold him to account, he must have a combination of qualities which will hardly be found once in a million instance; he must be witness and judge, accuser and defender, rolled in one.’ ‘આત્મકથાકારની સત્યનિષ્ઠા કે સચ્ચાઈ ઉપર તેના પોતાના જ સિવાય ખીલ કોઈનો કાબૂ ન હોઈ શકે, તેવી રીતે તેના પોતાના સિવાય ખીજું કોઈ તેનો હિસાબ પણ ન લઈ શકે. તેથી લાખમાંથી એકમાં પણ સાચ્યે જ મળી આવે તેવા આ ગુણોનો ત્રિવેણીસંગમ તેનામાં હોવો જોઈએ : તેણે એક સાથે જ સાક્ષી,

ન્યાયાધીશ, કરિયાદી અને ખયાલ કરનાર (ગુનેગાર) બનવાનું હોય છે. ^૧

સત્યપૂત માહિતી આપવાનો સંકલ્પ સાધવંત જાળવી રાખવાનો આગ્રહ સેવનાર અને તદનુસાર આચરણ કરનાર આપણા સૌ પહેલો આત્મકથાકાર નમંદ લખે છે કે,

‘ ... આ હકીકતમાં જે લખવાનું થઈતું નહીં જ વિચારું તે તો હું નહીં જ લખું, પણ જે જે હું લખીશ તે તો મારી જાણ પ્રમાણે સાચે સાચું જ લખીશ, પછી તે મારું સારું હો કે નરસુ હો, લોકને પસંદ પડે કે ન પડે. ^૨

આવી જ સત્યલક્ષિતની ચરમ કોટિ આત્મચરિત્રકાર ગાંધીજીએ બતાવી છે. ‘સત્યના પ્રયોગો’ની પ્રસ્તાવનામાં તેમણે લખ્યું છે કે,

...સત્યના શોધકને રજકણથી પણ નીચે રહેવું પડે છે. જગત આખું રજકણને કચડે છે, પણ સત્યનો પૂજારી તો રજકણ સુધાં તેને કચડી શકે એવો અલ્પ ન બને ત્યાં સુધી તેને સ્વતંત્ર સત્યની ઝાંખી પણ દુર્લભ છે.....લલે મારા જેવા અનેકોનો ક્ષય થાઓ, પણ સત્યનો જય થાઓ. અલ્પાત્માને માપવાને સારુ સત્યનો ગજ દહી દૂંડો ન બને. ^૩

બેરિસ્ટર સાવરકરે લખેલી ‘મારી જન્મદીપ’ની પ્રસ્તાવનામાં પણ સત્યને એ જ મહત્ત્વ સાથે પ્રતિષ્ઠિત કરવામાં આવ્યું છે :

‘પોતાનું વૃત્તાન્ત પૂરેપૂરે ઇતિહાસ નહિ કહેવાય છતાં જે કહેવામા આવશે તે અક્ષરશઃ અને ભાવાર્થશઃ સત્યને અનુસરીને જ

૧. Adepts in self portraiture : P. 540 તરજૂમો : ડૉ. ઉપેન્દ્ર ર ભટ્ટ

૨ મારી હકીકત : પૃ ૨.

૩ મો. કે ગાંધી : સત્યના પ્રયોગો અથવા આત્મકથા : પૃ ૭. (પ્રસ્તાવના)

કહેવામાં આવે એની શક્ય હોય તેટલી સાવચેતી રાખવાનો યત્ન' થશે.^૪

‘સાચું’ કહેવાની, પ્રતિજ્ઞા કરનારે પ્રતિજ્ઞા, સ્વાર્થ કે અંહંતાનો અંચળો ઉતારી નાખવો પડે. ભૂતકાલીન અનુભવોના થર ઉમેળતી વખતે પ્રત્યેક વીગતની પૂરી ચકાસણી કરવી જોઈએ. અને તેને કહેતી વખતે પોતે કરેલા અપરાધોની નિખાલસ ભાવે કબૂલત કરવી જોઈએ. તેમ કરતાં તેના હૃદયમાં બેઝેસો પશ્ચાત્તાપ ઉત્કટ સંવેદનરૂપે રજૂ થવો જોઈએ. પતનની ક્ષણોત્તું ચિત્ર પ્રાચિન્નતાની પુણ્ય છાપ ધારણ કરે તો જ તેનો લેખક આત્મ-વિકાસનો હેતુ પાર પાડી શકે, અને તો જ વાચક પણ તેના તરફ સમભાવ ધારણ કરીને અંતર્મુગ્ધ બનવાની પ્રેરણા લઈ શકે. ગાંધીજીએ આ સિદ્ધિ પ્રાપ્ત કરી છે તેના મૂળમાં પોતે આત્મસાત્ કરેલી વિનમ્રતા છે.^૫

‘ગમે તેટલી વિનમ્રતા ધારણ કરે, છતાં, એક રીતે જોઈએ તો, માનવીને માટે સત્યનું મુખ સુવર્ણપાત્રથી ઢંકાયેલું જ રહે છે ! ખાંડાની ધાર ઉપર ચાલતાં કોણ સાંજોપાંજ પાર કિતરી શકે ? માણસ પોતાનાં કાર્યો, તેના ચાલક હેતુઓ, તેનાં અંતર્ગત રહસ્યો આદિ સૂક્ષ્મ બાબતો વિશે પોતે સૌથી વિશેષ પ્રમાણભૂત માહિતી ધરાવતો હોય તેમ છતાં સ્વજીવનનું સોએ સો ટકા પ્રમાણભૂત અને સર્વથા સંપૂર્ણ ચિત્ર દોરી શકે ? આમ બની શકતું નથી, તેથી જ ગુરુદેવે પોતાની આત્મકથાને ‘સત્ય અને કવિતા’ એમ શીર્ષક આપ્યું છે અને ગાંધીજીએ આત્મકથાને ‘સત્યના પ્રયોગો’ તરીકે ઓળખાવી છે ! મનુષ્ય એટલે જ મર્યાદા. નિર્ભેળ તટસ્થતા તેના સ્વભાવને અનુકૂળ હોતી નથી. સ્વજીવનનું સર્વથા સત્ય અને સંપૂર્ણ ચિત્ર આપવા જતાં તેને પોતાની કેટલીક સ્વભાવજન્ય અને કેટલીક સગાજદત્ત મર્યાદાઓ નડવા વિના રહેતી નથી.’^૬

૪. વિનાયક સાવરકર : મારી જન્મદીપ : પૃ ૧૧. (પ્રસ્તાવના).

૫, ૬ રસ અને રુચિ : ડૉ ધીરુભાઈ ઠાકર : પૃ ૧૦૧, ૧૦૨.

‘Know thyself’ નું સૂત્ર સતત જેની નજર સમક્ષ છે તેવો વિવેકપૂત આત્મલઘુતા સેવનારો આત્મકથાકાર જ પોતાના જીવનનો સંતુલ હેવાલ આપી શકે. એ જેમ પોતાની સિદ્ધિઓનો નિષ્કંપ (undisturbed) ચિતાર આપે તેમ પોતાની મર્યાદાઓ, દોષો, વિકારો, સ્ખલનો, વગેરે પણ આપણી આગળ ખુલ્લા કરે. ‘સ્વ’ માટે સેવાતી આવી સર્જક અનાસક્તિ જ યથાર્થતા માટેનો માટો ગુણ બને. ગાધીજીએ એ શિખર સર ક્યું છે. ‘સત્યના પ્રયોગો’ની પ્રસ્તાવનામાં એમણે લખ્યું પણ છે કે, ‘.... મારા દોષોનું લાન વાચનારને હું પૂરેપૂરું કરાવવાની આશા રાખું છું... હું કેવો રૂપાળો છું એ વર્ણવવાની તલમાત્ર ઇચ્છા નથી.’ આ સંકલ્પ સાથે લેખિની ઉપાડનાર આ નિખાલસ હૃદયવાળા માણસે એની આતરસંપત્તિને અનર્ગલ કરીને આપણી આગળ મૂકી છે. એમા ગાધીજીનો માસ ખાવાનો, વેશ્યાને ત્યા જવાનો, ખીડીના વ્યસનમા સપડાયાનો, નોકરના પૈસાની ચોરી કર્યાનો, પિતાનું મૃત્યુ થયું તે જ વખતે પોતે વિકારવશ થયાનો, જેવા અનેક પ્રસંગો આપણી આગળ ધર્યા છે. આત્મકથાકાર ઇન્દુલાલ યાજ્ઞિકની પશ્ચાત્તાપકથા પણ એ જ નિર્વ્યાજ નિખાલસતાને કારણે દ્રાવક બની છે. પોતાની પત્નીને એમણે જે અન્યાય કર્યો છે એનું શલ્ય એમના હૃદયને કેવું કારતું હશે તેનો એમાથી ખ્યાલ આવે છે. એમણે લખ્યું છે, ‘એક આદર્શ પ્રેમમૂર્તિ અને સહધર્મચારિણી તરીકે હું ન ચાહી શક્યો તો વાત્સલ્યમૂર્તિ જીવનસાથી તરીકે એને મારા અંતરમાં સ્થાન આપવું બેઠતું હતું.’ પશ્ચાત્તાપની પાવક જવાલામા એમના હૃદયનું કથિરત્વ ઓગળતું જતું હોવાનું પ્રત્યક્ષ કરાવે એવી મર્મસ્પર્શી રજૂઆતનો એ નમૂનો છે.

૪

આત્મચરિત્રના લેખનમાં વ્યક્તિને પ્રવૃત્ત કરનાર વૃત્તિ-વલણો અને ઉદ્દેશો સિદ્ધ સિદ્ધ હોય છે. મણિલાલ નલુભાઈ દ્વિવેદીએ પોતાના આત્મવૃત્તાન્તમાં લખ્યું છે કે,

‘ મને તો એમ જ લાસતું કે કોઈ માણસ ભાગ્યે જ મારા જેટલી ઈર્ષ્યા, નિંદા અને ગેરસમજુતથી થઈ આવેલી અપ્રીતિનો પાત્ર થયો હશે. કયા ન્યાયી માણસને આવે સમયે પોતાની ખરી વાત જાહેર કરવાનું મન ન થાય ? પણ તે કોના આગળ કરવું ? એક જો મિત્રોને કહેવાથી સંતોષ થતો નહિ, પણ મારાં આ કાગળીયાંમાં જ મને વધારે સંતોષ મળશે અને હું હવે પછી થતા નિષ્પક્ષપાત સજ્જનો આગળ મારી ફરિયાદ કરી શકીશ એમ મને થતું. ’ (મણિલાલ નલુભાઈની આત્મકથા : વસંત-વર્ષ : ૨૯-અંક : ૪-૫. ૧૨૧)

પ્રસ્તુત એકરાર દ્વારા સમજાય છે કે આત્મચરિત્રકાર કેટલીકવાર પોતાને થયેલા ઈર્ષ્યા-નિંદા-ગેરસમજજન્ય અન્યાયનો ખુલાસો કરી, આવનાર પેઢી આગળ પોતાનું સાચું ચિત્ર પ્રગટ કરવાનો ઉત્કટ મનોભાવ સેવતો હોય છે, નિષ્પક્ષ મૂલ્યાંકનની એક માત્ર આશાએ. અહીં બીજી એક વાત પણ સ્પષ્ટ થાય છે કે મનુષ્ય જીવનના વિષને જીરવી જીરવી હતવીય થઈ જાય ત્યારે એને માટે ટકી રહેવું ઘણું દુષ્કર બની જાય છે. હૃદયની વેદનાવરાળને વાચા આપી શેષ જીવનને સહ્ય બનાવવાનો પ્રયત્ન કરતાં કરતાં જ એનાથી એનું આત્મવૃત્તાન્ત આલેખાઈ જાય છે. એ દરમિયાન એ પોતાની મર્યાદાઓનું સાચુંકલું બયાન આપે છે અને પોતાની સ્થાનકથાને સમષ્ટિ આગળ નિવેદિત કરી હળવાશ અનુભવે છે.

પોતાના જીવનપ્રયોગો, અનુભવો કે સંશોધનો, પાડિત્ય અને ચિંતન, લોકહિતમાં ઉપકારક થશે એવી આત્મપ્રતીતિ થતા કેટલીક પ્રબલિતૈષી વ્યક્તિઓ પોતાના જીવનવૃત્તાન્તો પોતાને હાથે આલેખી નાખતી હોય છે. ‘નેત્ર વિનાની નેત્રી’ હેલન કેલરે પોતાની આત્મકથાના મઝધાર નામના ખીબ પુસ્તકમાં લખ્યું છે કે, ‘મારા જીવનના આવા સિડતા કણો હું શબ્દબદ્ધ કરું તો માણસ જેમાથી જીવનસામર્થ્ય મેળવે છે એવા જે સત્યશીલતા, વિચાર અને સહાનુભૂતિ તેના લ’ડાળમાં હું ભરતી કરી શકીશ એમ મને ઘણી વાર કહેવામાં આવ્યું છે.’ (મઝધાર : પૃ. ૩) સત્યના પ્રયોગવીર મહાત્મા ગાંધી લખે છે કે, ‘મારે તો આત્મકથાને બહાને સત્યના મેં જે અનેક પ્રયોગો ક’ગેલા છે તેની કથા લખવી છે. તેમાં મારું જીવન ઓતપ્રોત હોવાથી કથા એક જીવનવૃત્તાત જેવી થઈ જશે એ ખરું છે. પણ બે તેમાથી પાને પાને મારા પ્રયોગો જ નીતરી આવે તો એ કથાને હું પોતે નિર્દોષ ગણુ. મારા આ પ્રયોગોનો સમુદાય પ્રબળની પાસે હોય તો તે લાલદાથી થઈ પડે એમ હું માનુ છું—અથવા ક’ટો કે એવો મને મોહ છે .મૂળથી જ મારો એવો અભિપ્રાય રહ્યો છે કે એકને સારું શક્ય છે તે બધાને સારું શક્ય છે. તેથી મારા પ્રયોગો ખાનગી નથી થયા, નથી રહ્યા. મારા પ્રયોગોમાં તો આધ્યાત્મિક એટલે નૈતિક, ધર્મ એટલે નીતિ, આત્માની દૃષ્ટિએ પાળેલી નીતિ તે ધર્મ. એટલે જે વસ્તુઓનો નિર્ણય બાળકો, જુવાન અને બુદ્ધાં કરે છે અને કરી શકે છે તે જ વસ્તુઓનો આ કથામાં સમાવેશ થશે. આવી કથા બે હું તટસ્થ બાવે, નિરભિમાનપણે લખી શકુ તો તેમાથી ખીબ પ્રસંગો ક’રનારાઓને સારું ક’ઈકે સામગ્રી મળે.’ (સત્યના પ્રયોગો અથવા આત્મકથા : પ્રસ્તાવના પૃ. ૪, ૫)

સાઈશંકર નાનાસાઈ લઈ ‘મારા અનુભવની નોંધ’ માં લખે છે કે, ‘..... વિદ્યા ભણવાની જેમ શાળાઓ હોય છે,

જગત પણ અનુભવ મેળવવાની એક શાળા છે...આવા અનુભવો તે લેનારને જ ઉપયોગી થઈ પડે એમ નથી, પરંતુ અન્યને પણ ઉપયોગી થઈ પડે છે.' (મારા અનુભવની નોંધ : પૃ. ૧) અને તેથી તેઓ પોતાની અનુભવનોંધ અહીં અન્યજનહિતાય રજૂ કરે છે. 'જીવનસંભારણું' નાં લેખિકા શ્રીમતી શારદાબેન મહેતાએ પોતાના જીવનના કેટલાક વિચિત્ર પ્રસંગોનું ખયાન બીજા બહેનોનો જીવનમાર્ગ સરળ થાય એવા શુભ હેતુથી આપ્યું છે. તેવી જ રીતે 'જીવનનાં ઝરણાં ૧-૨' ના લેખક રાવજીભાઈ પટેલે ગુજરાતી જાણનારાં ભાઈબહેનોને પુસ્તક ઉપયોગી થશે એ ઉદ્દેશને ધ્યાનમાં રાખી કલમ ચલાવી છે. 'સંસ્મરણો' ના આલેખક રવીન્દ્રનાથ લખે છે કે, '...જે અનુભવ એક માણસને થયો હોય તે બે બીજા મનુષ્યોને જેવો ને તેવો ગમ્ય કરી શકાય તો તે ઉપયોગી છે.' (સંસ્મરણો : અનુ : અંબાલાલ પુરાણી-પૃ. ૨)

કેટલીક વાર આત્મચરિત્ર કોઈકને કશુંક શીખવવાની, કોઈક રીતે પ્રેરવાની અનસૂયા પ્રવૃત્તિમાંથી પણ જન્મતું હોય છે. યુવાનો સમક્ષ પોતાની અનુભવકથા આલેખીને એમનાં મુગ્ધ હૃદયોને પોતા પૂરતાં ઉઘાડવાની અને એ રીતે સક્રિય સહાનુભૂયક થવાની શિક્ષકવૃત્તિ પણ આત્મકથા લખાવવા જેટલી પ્રબળ બને છે. ડાકાસાહેબ કાલેલકરની 'સ્મરણયાત્રા' આ વૃત્તિનું મૂર્ત સ્વરૂપ કહી શકાય. તેમણે લખ્યું છે કે, 'આ સ્મરણયાત્રા આત્મચરિત્ર નથી, એ તો છૂટાંછવાયાં સંસ્મરણો જ છે. જીવનનાં મહત્વનાં પરિવર્તનો કે ઊંડા અનુભવો આપવાનો અહીં ઈરાદો નથી. બાળકો અને યુવાનોના પવિત્ર સહવાસમાં જેના ઘણા દિવસો ગયા છે તે જાણે છે કે, બાળકો તેમ જ યુવાનો સાથે સમભાવ કેળવવાનાં, તેમની ભૂમિકા ઉપર ઊંડા રહી તેમને આગળ પાછળનું જોવાની અને આત્મપરીક્ષણ કરવાની કળા શીખવવાનાં અનેક સાધનોમાં, પોતાના બાળપણનો નિખાલસ, નિઃસંકોચ અનુભવ રજૂ કરવો,

એ વખતના આશાનિરાશા, મુગ્ધ મૂંઝવણો અને કાવ્યમય પ્રસંગોનું યથાર્થ વર્ણન કરવું, પોતાના ગુણદોષ, જયપરાજય અથવા હુદ્ અહંકાર અને સહજ સ્વાર્થત્યાગ વગેરે વસ્તુઓનો આબેહૂબ ચિતાર આપવો એ એક ઉત્તમ સાધન છે. કેમકે તેમ કરવાથી સાલગનારની યુવાવસ્થાને આપણા તરફથી એક પ્રકારની સ્વીકૃતિ (રેકોગ્નિશન) મળે છે. યુવાનો આગળ પોતાનો અનુભવ રજૂ કરી કેટલાક મુગ્ધ હૃદયોને મારા પૂરતા હું ઉઘાડી શક્યો છું. (સ્મરણયાત્રા : પ્રયોજન અને પરિચય : પૃ. ૫) આગળ લખે છે.

‘સૌ પચાસ ઇતિહાસ અને ચરિત્રો વાંચવા કરતાં એક સાસુ’ આત્મચરિત્ર વાંચવાથી આપણને વધારે બોધ મળે છે. આ સંસ્મરણો બોધ આપવાના ઇરાદાથી લખ્યા નથી, પણ સમસાવ કેળવવાના એક માત્ર ઉદ્દેશથી પ્રેરાઈને લખ્યાં છે. ઘણીવાર નીતિબોધ કરતાં હૃદયપરિચય એ વધારે મદદગાર અને સંસ્કારક નીવડે છે.’ (એજન : પૃ. ૬, ૭)

સમાજસ્થિતિના અધ્યયનની દૃષ્ટિએ પણ આત્મચરિત્રની ઉપયોગિતા ઓછી નથી. કાકાસાહેબને આ દૃષ્ટિએ જીવનચરિત્ર કરતા પણ આત્મકથાની કિંમત વધારે દેખાય છે. ‘માણસનો અનુભવ એકાગ્રી હોય કે વિવિધ, ઊંડો હોય કે છીછરો, જ્યાં સુધી એ મૌલિક છે ત્યાં સુધી એની કિંમત અસાધારણ હોય જ છે.’ (એજન . પૃ. ૧૧).

ભાર્ગવકુલોત્પન્ન ભરુચી શ્રી. કનૈયાલાલ મુનશીની નવસોપમ આત્મચરિત્રાવલિ ચરિત્રનાયકનાં તેજસ્વિતા, સર્જકતા, મહત્વા-કાક્ષા, પુરુષાર્થ, દેશદાઝ ઇં વ્યક્તિત્વગુણોનો સરસ ચિતાર આપવામાં જળરી સફળતા પ્રાપ્ત કરતી હોવા છતાં એમા આત્મ-નિવેદનનો કલ્પોચિત સંયમ જળવાયો નથી. એક પ્રણાલિકાભંજક, પ્રમત્ત અને પ્રગલ્ભ રજ્જેગુણી મનુષ્યની ચંડતા, મૃદતા અને

અહંપ્રિયતા એ આત્મકથાને સંતુલિત રહેવા દે તેમ નથી. શ્રી. મુનશી વિવેચક વિશ્વનાથ ભટ્ટે કહ્યું છે તેમ પહેલા પુરુષ સર્વનામના મહિમાના યુગતું સંતાન છે. તેથી એમની આત્મવૃત્તાન્તઁણી એમના જ હાથે એમણે સાચાસ સર્જલી કીર્તિગાથા બની ગઈ છે.

‘મારી જન્મટીપ’ ના લેખક સાવરકરના નિવેદનમાંથી આ દિશામાં વિચારવાની નવી સામગ્રી આપે એવો એક મુદ્દો પ્રાપ્ત થાય છે. સુખ કે દુઃખનાં અનુકૂલ વા પ્રતિકૂલ વેદનોની વહેંચણી અને વિભાજન એ મનુષ્યને ગમતી પ્રવૃત્તિ છે. તેમાં ય જે માથા ઉપર આપત્તિઓની ઝડી વરસી હોય તો તો કોઈકની સહાનુભૂતિની, સ્નેહાદ્ર આશ્વાસનની, કંઈ નહીં તો એવા ભૂતકાળના પુનઃ સહભાવનની આવશ્યકતા અનેકગણી વધી જાય છે, અને સંસ્મરણો આપોઆપ સ્વકથા બનીને અવતરે છે. સાવરકરે પોતાની આપત્તિ-કથાની પ્રસ્તાવનામાં સ્વજનસ્ય હિ દુઃખમગ્નતો । વિવૃતદ્વારમિવોપજાયતે ॥ વાળો કાલિદાસનો શ્લોક ઉચિત રીતે ટાંક્યો છે અને લખ્યું છે કે, ‘અમારો આન્દામાનનો વૃત્તાન્ત અને ત્યાં બંદીવાસ વેઠતાં સહેલી પહેલી યાતનાઓની કથની સાંભળવાને કેવળ મહારાષ્ટ્ર જ આતુર છે એમ નહિ, પણ સમગ્ર હિન્દુસ્તાનના હબરો દેશબંધુઓએ તે જાણવા આ જ સુધીમાં અનેકવાર સહાનુભૂતિપૂર્ણ ઉત્સુકતા વ્યક્ત કરી છે. તેમાં પણ સ્નેહીઓને પોતે સહેલાં ઉત્કંઠ સુખદુઃખો કહેતી વખતે અશ્રુઓ વડે સિનગ્ધ થતા મધુર આનંદનો ઉપભોગ લેવા અમારું હૈયું છૂટકારો થયો ત્યારથી સ્વાભાવિક રીતે જ તલપી રહ્યું છે. પ્રિયજનોની સમક્ષ પોતાનાં સુખદુઃખ પ્રુદ્ધે દિલે કહેવાની સ્વાભાવિક મનોવૃત્તિ ગત અને જિત સંકટોના પરાજયની કથા કહેવાને અને તેનો આનંદ લૂંટવાને અત્યુત્સુક થયેલી દોવા છતાં વિચિત્ર પરિસ્થિતિને લીધે સાવ લાચાર બની જતી’. (મારી જન્મટીપ : પ્રસ્તાવના : પૃ. ૧૦)

વર્તમાનમાં રાષ્ટ્રતા અને અનુકૂળ અનાગતના સ્વપ્નો સેવતા મનાયને અતીત. એ વ્યતીત ઘણે ભાગે છતા, હંમેશા માણવા નેનો લાગ્યો છે. માણ્યુ તેનું સ્મરણ કરી એ પોતાના સામ્રાજ્યને ભેગવી બાંધવાના પ્રયત્નો કરેનો પણ દેખાય છે. વિશેષતઃ તો વાર્ધક્ય અને નિવૃત્તિના નિષ્કલ્પ જીવનસ્તબ્ધ દરમિયાન તો જીવનને મધ્યભાગ અને શશ્ય-દેશીય-ગીવન ખાસ યાદ આવે છે. આ યાદ કેટલાય સેજડોના આત્મવ્રત્તાતોનું કારણ બની છે. ધૂમકેતુએ પોતાની 'જીવનપંથ'નામી આત્મકથામાં લખ્યું છે કે, '... માણ્યુ પોતાના સંસ્મરણોનો પોતે જ સંગ્રહ અને પોતે જ ભોક્તા પણ છે.' એમણે પોતાની આત્મકથાના 'જીવનસંસ્મરણોની આપકથા' અંગે : 'સંસ્મરણોની જામમાં કરેલી એક પછાટન-કથનિકા' તરીકે પારખ્ય કરાવ્યો છે. 'ગઈ કાલ' નામની સંસ્મરણોના સંગ્રહિતા શ્રી. ર. વ. દેસાઈએ પણ આવો જ ભાવ અનુભવ્યો છે. તેમણે લખ્યું છે કે, '... વાર્ધક્ય જીવે છે એના સંસ્મરણોમાં- એ એને જીવન કહી શકાય તો ! ભૂતકાળમાં નજર નાખ્યા કરવી એ વૃદ્ધાવસ્થાનું પરમ લક્ષણ બની ગયેલા બનાવોનું સંશ્લેષસ્થાન રચી એ બેચેન હરણું અને સહુને બેવાનો આગ્રહ કર્યા કરવો એ વૃદ્ધોની સહુને કંટાળો ઉપજાવતી મોજ બાળીતી છે, અને આથી જ વૃદ્ધોન વાર્ધક્યમાં નાસતું ફરતું રહે છે એ સત્ય પણ બાળીતું જ છે. સામાન્ય માનવીની આત્મકથા એટલે વાર્ધક્યનો લવારા એમ કોઈ કહે તો ખોટું નહિ.' (પૃ. ૫)

આવું પચાદ્દશીન નિબંધનંદનું પણ કારણ બને છે, સ્મૃતિબળે કશાય અને વૃદ્ધાવસ્થા કરી જીવી લેવાનો મિથ્યા તો મિથ્યા પણ એક પ્રયત્ન આપણું મન કરી લેતું હોય છે. વચના વધવા સાથે વધેલી અસ્વસ્થતાને જીરવવાનો અને એમ કશીક પ્રવૃત્તિના દુર્ગમ સંતાઈ સુરક્ષિતતા અનુભવવાનો પ્રયત્ન પણ સંસ્મરણો

પાછળની પ્રેરણા ખન્ધો હોય છે. શ્રી ગણેશ વા. માવળંકરે એવું જ કંઈક અનુભવ્યું હતે એમ એમના નીચેના ઉદ્ગારો પરથી સમજાય છે.

‘.....માણસ જેમ ઉંમરમાં વધે અને જગતના સારાનરસા અનુભવોમાંથી પસાર થાય ત્યારે પોતાનું પૂર્વચરિત્ર જોવાથી એક પ્રકારનો આનંદ તે મેળવી શકે. ગઈ જુવાની એ કોઈ દિવસ પાછી આવી શકતી નથી. ગયું જીવન ફરી જીવી શકાતું નથી..... પણ જો તે સમયનાં સંસ્મરણો લખી શકું તો તે લખવામાં અને તે છપાતાં તેનાં મુદ્રિતો તપાસવામાં જે સમય જાય તેટલો સમય હું, શરીરે નહિ, પણ સ્મૃતિના કારણે મનથી એ બાળ અવસ્થા કે યુવાન અવસ્થા ફરી જીવી શકું અને વૃદ્ધ ઉંમરે પણ બાળક કે યુવાન થવાનો અનૈરો આનંદ ભોગવી શકું એમ સહુ કોઈ કબૂલ કરશે. એક રીતનો આ કાયાકલ્પ જ ગણી શકાય. અને એ રીતે ફરી બાળક કે યુવાન થવાનો આત્મસંતોષ કંઈ જવો તેવો લેખાય ।

(સંસ્મરણો : પ્રયોજન : પૃ. ૫, ૬)

Chronicler's urge ઘટનાઓની ક્રમિક નોંધ આપી જવાનો ઉમળકો અને Behold the man ‘આ વ્યક્તિને ખરાબર નીરખો’ની વૃત્તિ-આત્મચરિત્રનું આલેખન કરાવવામાં પ્રેરક બનતી હોવાનું આર્થર કોસ્લર માને છે. એ કહે છે તેમ આ બંને વૃત્તિઓનું ઉત્પત્તિસ્થાન એક જ છે. ‘ચરિત્ર સાહિત્ય’માં ડૉ. ઉપેન્દ્ર ભટ્ટે લખ્યું છે કે ‘...ખાસ કરીને જે મનુષ્યોએ પોતાના સમકાલીન ઇતિહાસને ઘડવામાં હિસ્સો આપ્યો હોય તેમનામાં, અને જ્યોત્સે, એમ લાગ્યા કરતું હોય કે તેનું આલેખન કરવા માટે બીજા કરતાં પોતે વિશેષ સાધનસંપન્ન છે તેમનામાં પુરાવૃત્ત-આલેખનની આવૃત્તિ (Chronicler's urge) ઘણી બળવાન હોય છે.’ ડેનિયલ ડીકેનું ‘ધ જર્નલ ઓફ ધ પ્યેગ ઇયર’ નિર્ણયિત સમયગાળાનું સાક્ષાત્કારક ચિત્ર આપણી આગળ રજૂ કરે છે. એડોલ્ફ હિટલરનું Mein kampf (My Battle) એના જમાનાની ગતિશીલ ચિત્રોથી

સભર એવી તવારીખ બની જવા પામ્યું છે ‘આત્મપરીક્ષણની વૃત્તિથી પોતાના માનસિક વિકાસનો ક્રમબદ્ધ ચિતાર આપવાનો પ્રયત્ન કરવા જતા જે આત્મકથા પં. જવાહરલાલ નેહરુ પાસેથી આપણને મળે છે એમા પણ આ વૃત્તિનું પ્રકટીકરણ થયું છે. આચાર્ય આનંદશંકર દ્રુવે એ કૃતિના વિવેચનમા લખ્યું છે કે, ‘...છેલ્લા પંદરવીસ વર્ષ સરકાર સામે પ્રભાતે પોતાના હક્ક મેળવવા સત્ય અને અહિંસાની પ્રતિજ્ઞાપૂર્વક જે યુદ્ધ ઠકુ’ એ યુદ્ધને અંગે પ્રભાતે જે દુઃખ સહ્યા અને એ દુઃખ સહવામા જે વીરતા અને ધીરતા બતાવી એનો આ ગ્રંથ એક મહાન ઇતિહાસ છે. પંડિત જવાહરલાલ એમના સ્વાભાવિક વિનયની વૃત્તિથી કહે છે કે એ ‘ઇતિહાસ’ નથી...પરંતુ પંડિત જવાહરલાલ અને એમના પિતા તથા અન્ય કુટુંબીજનોના જીવન આ યુદ્ધમાં એટલી વિશાળતાથી ઓતપ્રોત છે કે એમનું ‘પોતાનું’ જીવન આલેખતાં આખા યુદ્ધનું વર્ણન સ્વયં થઈ જાય છે એટલું જ નહીં પણ એ યુદ્ધના ઇતિહાસરૂપે આ પુસ્તક વિશેષ રસિક બને છે.’^૧

વિનાયક સાવરકરે ‘મારી જન્મટીપ’ની પ્રસ્તાવનામા લખ્યું છે કે, ‘આવા વૃત્તાન્ત સાર્વજનિક દષ્ટિથી ઘણાં ઉપયોગી હોય છે. ...પણ કેવળ વૃત્તાન્ત કરતાં જે દુર્ઘટ પરિસ્થિતિના વિચાર, વિકાર અને ભાવનાઓનો ઇતિહાસ વધારે મનોરંજક અને તેથી જે વધારે છાંયદાયક છે. તેથી આ સંસ્મરણોમાં તેમના ઉપર વિશેષ ભાર મૂકવાના છીએ... આ ગ્રંથમા જે વિચાર, ભાવના અને ઘટનાનું વર્ણન કરવામા આવશે તે, તે પ્રસંગે ઉદ્ભવેલા વિચારો કે ભાવનાઓ જ દર્શાવે છે અને તેથી કેવળ ઐતિહાસિક દષ્ટિથી જ વંચાય એવી લેખક અપેક્ષા રાખે છે.’^૨ સરદાર વલ્લભભાઈ પટેલે

૧. દિવ્યદર્શન : પૃ. ૪૨૪-૪૨૫.

૨. મારી જન્મટીપ : પૃ. ૧૦-૧૧.

લખેલા 'મારી જીવનકથા' નામની રાજેન્દ્રપ્રસાદની આત્મકથાના ઉપોદ્ધાતમાં પણ આ વાત એમણે નોંધીને એને 'લગભગ છેલ્લાં પચીસ વરસમાં આપણે દેશ કેવી સ્થિતિમાંથી કેવી સ્થિતિએ પહોંચ્યો છે એ વિશેનો જીવતો જાગતો અને એક પવિત્ર દેશભક્તના હૃદયના રંગે રંગાયેલો ઇતિહાસ' કહ્યો છે. 'આત્મકથા' લખવાનો આ પ્રયત્ન એ 'વ્યક્તિજીવનની નહીં પણ ગુજરાતી પ્રજાના સંસ્કાર જીવનની કથા' આલેખવાનો પ્રયત્ન છે અને પ્રસ્તુત પ્રયત્ન 'સાર્વજનિક જીવનના ઇતિહાસને સ્વાભાવિક રીતે 'આવરી લે છે' તથા કથાના નાયક પોતે નહીં પણ ગુજરાતની પ્રજા છે એમ ઇન્દુલાલ યાજ્ઞિકે પણ 'આત્મકથા'ની પ્રસ્તાવનામાં લખ્યું છે.

રાવજીભાઈ મ. પટેલનું 'જીવનનાં ઝરણાં' તેઓ કહે છે તે પ્રમાણે 'સાંપ્રત કાળના ગુજરાતના સામાજિક અને રાજકીય જીવનનો આછો ખ્યાલ' આપનારું બન્યું છે. આપણા દેશના ઇતિહાસમાં ૧૯૦૫ના બંગલગંથી પ્રજામાં જે નવી જાગૃતિ પેદા થઈ, અને જે નવા જુસ્સાનું ખીજરોપણ થયું, ત્યારથી ૧૯૩૫ સુધીના ત્રીશ વર્ષના કાળમાં બનેલા બનાવો...વિશેષે કરીને ગુજરાતે જે પ્રગતિ કરી તેના દસ્તાવેજી મૂલ્યવાળા હિલ્લેખો સાથે અહીં નિરૂપાયા છે. એટલે જ દિશોરલાલ મશરૂવાળાએ પ્રસ્તાવનામાં લખ્યું છે કે આમાં મળતી '...ગાંધીજીની પ્રવૃત્તિઓ અને ગાંધીયુગ વિશે રાવજીભાઈની જુબાની બહુ કીમતી લેખાશે. પ્રભુદાસ છ. ગાંધીના 'જીવનનું પરોઢ'ના 'સાધનાનું પરોઢ' નામના પુરોવચનમાં 'ગાંધીયુગના ઇતિહાસકારોમાં તેમ જ ગાંધીજીવનના ચરિત્ર-લેખકોમાં પ્રભુદાસે 'જીવનનું પરોઢ' લખી કાયમનું સ્થાન મેળવ્યું છે' એવા શબ્દો વાપર્યા છે તે કૃતિના ઇતિહાસલક્ષી મૂલ્ય તરફ આપણું ધ્યાન ખેંચે છે.

ચિત્તકલ્પેશજન્ય અસ્વસ્થતા કે અન્ય કોઈ કારણસર જીવનમાં વ્યાપેલાં ગ્લાનિ, સંશ્લેષ કે વેદનાનાં વિઘાતક પરિણામોમાં

છિન્નસિન્ન થઈ જતી બતને ખચાવી લઈ શાન્તિ મેળવવાના એક કરણરૂપે પણ આત્મકથાઓ રચાઈ હોવાનાં ઉદાહરણો મળે છે. ૧૯૦૬માં લખાયેલી *The Education of Henry Adams* એ આવો કોઈ ઉદ્દેશ ધ્યાનમાં રાખીને રચાયેલી આત્મકથા છે. પરિશ્રમ, અસ્વસ્થતા, ઉત્તપ્ત મનોદશા અને અસંતોષના આક્રમણમાં શ્રદ્ધાને સ્થિર રાખી, સમગ્ર વ્યક્તિત્વની સમતુલા જાળવી રાખવાનો પ્રયત્ન કરતો એચ. જી. વેલ્સ આપણને *Experiment in Autobiography* આપે છે. એણે લખ્યું છે કે, *I began this autobiography primarily to re-assure myself during a phase of fatigue, restlessness and vexation, and it has achieved its purpose of re-assurance. I wrote myself out of that mood of discontentment and forgot myself and a mosquito swarm of bothers in writing about my sustained ideas. My ruffled persona has been restored (Experiments in Autobiography : Vol. 1. P. 824 ,*

*Indian Autobiographies*ના લેખક એસ પી. સક્સેનાએ, પોતાની શ્રદ્ધાઓ, વિચારો, ઉદ્દેશો, જીવનમૂલ્યો અને તદનુસાર લેવાયેલાં પગલાં, ઇ.ના સમર્થન માટે પણ વ્યક્તિ આત્મચરિત્ર લખવા પ્રેરાતી હોવાનું નોંધ્યું છે. પોતાની કારકિર્દીનો દિશાસૂચક જીવન-સિદ્ધાંત બીજાઓ આગળ રજૂ કરી એ દ્વારા આત્મકથાકાર કેટલાકે ખુલાસાઓ આપવાની ચેષ્ટા કરતો દેખાય છે. રાજકારણમાં પડેલી વ્યક્તિઓ મોટે ભાગે આ વૃત્તિથી પોતાના આત્મચરિત્રો, સામાન્ય રીતે, આપતી હોય છે. મોગલ ઇતિહાસના બે તેજસ્વી રાજાઓ બાબર અને એનો પ્રપૌત્ર જહાંગીર પોતાનાં સંસ્મરણો લખે છે તેની પાછળ આ પણ એક હેતુ બોલો હોય તો બોઈ શકાય. લોઈડ જ્યોર્જ અને વિન્સ્ટન ચર્ચિલે પોતાના સ્મરણો આલેખીને

લખેલા ‘મારી જીવનકથા’ નામની રાજેન્દ્રપ્રસાદની આત્મકથાના ઉપોદ્ઘાતમાં પણ આ વાત એમણે નોંધીને એને ‘લગભગ છેલ્લાં પચીસ વરસમાં આપણે દેશ કેવી સ્થિતિમાંથી કેવી સ્થિતિએ પહોંચ્યો છે એ વિશેનો જીવતો જાગતો અને એક પવિત્ર દેશભક્તના હૃદયના રંગે રંગાયેલો ઇતિહાસ’ કહ્યો છે. ‘આત્મકથા’ લખવાનો આ પ્રયત્ન એ ‘વ્યક્તિજીવનની નહીં પણ ગુજરાતી પ્રજાના સંસ્કાર જીવનની કથા’ આલેખવાનો પ્રયત્ન છે અને પ્રસ્તુત પ્રયત્ન ‘સાર્વજનિક જીવનના ઇતિહાસને સ્વાભાવિક રીતે ‘આવરી લે છે’ તથા કથાના નાયક પોતે નહીં પણ ગુજરાતની પ્રજા છે એમ ઇન્દુલાલ યાજ્ઞિકે પણ ‘આત્મકથા’ની પ્રસ્તાવનામાં લખ્યું છે.

રાવજીભાઈ મ. પટેલનું ‘જીવનનાં ઝરણાં’ તેઓ કહે છે તે પ્રમાણે ‘સંપ્રત કાળના ગુજરાતના સામાજિક અને રાજકીય જીવનનો આછો ખ્યાલ’ આપનારું બન્યું છે. આપણા દેશના ઇતિહાસમાં ૧૯૦૫ના બંગલગંધી પ્રજામાં જે નવી જાગૃતિ પેદા થઈ, અને જે નવા જુસ્સાનું ખીજરોપણ થયું, ત્યારથી ૧૯૩૫ સુધીના ત્રીશ વર્ષના કાળમાં બનેલા બનાવો...વિશેષે કરીને ગુજરાતે જે પ્રગતિ કરી તેના દસ્તાવેજી મૂલ્યવાળા ઉલ્લેખો સાથે અહીં નિરૂપાયા છે. એટલે જ દિશેરલાલ મશરૂવાળાએ પ્રસ્તાવનામાં લખ્યું છે કે આમાં મળતી ‘...ગાંધીજીની પ્રવૃત્તિઓ અને ગાંધીયુગ વિશે રાવજીભાઈની જુબાની બહુ કીમતી લેખાશે. પ્રભુદાસ છ. ગાંધીના ‘જીવનનું પરોઢ’ના ‘સાધનાનું પરોઢ’ નામના પુરોવચનમાં ‘ગાંધીયુગના ઇતિહાસકારોમાં તેમ જ ગાંધીજીવનના ચરિત્ર-લેખકોમાં પ્રભુદાસે ‘જીવનનું પરોઢ’ લખી કાયમનું સ્થાન મેળવ્યું છે’ એવા શબ્દો વાપર્યા છે તે કૃતિના ઇતિહાસલક્ષી મૂલ્ય તરફ આપણું ધ્યાન ખેંચે છે.

ચિત્રકલેશજન્ય અસ્વસ્થતા કે અન્ય કોઈ કારણસર જીવનમાં વ્યાપેલાં ગ્લાનિ, સંશ્લેષ કે વેદનાનાં વિઘાતક પરિણામોમાં

છિન્નસિન્ન થઈ જતી જાતને ખચાવી લઈ શાન્તિ મેળવવાના એક કરણરૂપે પણ આત્મકથાઓ રચાઈ હોવાનાં ઉદાહરણો મળે છે. ૧૯૦૬માં લખાયેલી *The Education of Henry Adams* એ આવો કેઈ ઉદેશ ધ્યાનમાં રાખીને રચાયેલી આત્મકથા છે. પરિશ્રમ, અસ્વસ્થતા, ઉત્તપ્ત મનોદશા અને અસંતોષના આક્રમણમાં શ્રદ્ધાને સ્થિર રાખી, સમગ્ર વ્યક્તિત્વની સમતુલા જાળવી રાખવાનો પ્રયત્ન કરતો એચ. જી. વેલ્સ આપણને *Experiment in Autobiography* આપે છે. એણે લખ્યું છે કે, I began this autobiography primarily to re-assure myself during a phase of fatigue, restlessness and vexation, and it has achieved its purpose of re-assurance. I wrote myself out of that mood of discontentment and forgot myself and a mosquito swarm of bothers in writing about my sustained ideas. My ruffled persona has been restored (*Experiments in Autobiography* : Vol. 1. P. 824 ,

*Indian Autobiographies*ના લેખક એસ. પી. સક્સેનાએ, પોતાની શ્રદ્ધાઓ, વિચારો, ઉદ્દેશો, જીવનમૂલ્યો અને તદનુસાર લેવાયેલા પગલા, ઇ.ના સમર્થન માટે પણ વ્યક્તિ આત્મચરિત્ર લખવા પ્રેરાતી હોવાનું નોંધ્યું છે. પોતાની કારકિર્દીનો દિશાસૂચક જીવનસિદ્ધાંત બીજાઓ આગળ રજૂ કરી એ દ્વારા આત્મકથાકાર કેટલાક ખુલાસાઓ આપવાની ચેષ્ટા કરતો દેખાય છે. રાજકારણમાં પડેલી વ્યક્તિઓ માટે ભાગે આ વૃત્તિથી પોતાના આત્મચરિત્રો, સામાન્ય રીતે, આપતી હોય છે. મોગલ ઇતિહાસના બે તેજસ્વી રાજાઓ ખાખર અને એનો પ્રપૌત્ર જહાંગીર પોતાનાં સંસ્મરણો લખે છે તેની પાછળ આ પણ એક હેતુ બેઠો હોય તે બંધ શકાય. લોર્ડ જ્યોર્જ અને વિન્સ્ટન ચર્ચિલે પોતાનાં સ્મરણો આલેખીને

આત્મસમર્થન જ કયું છે. ૧૯૧૪-૧૮ના પહેલા વિશ્વયુદ્ધ પછી જે આત્મચરિત્રો, સ્મરણીઓ, અને વાસરિકાઓ વિપુલ પ્રમાણમાં આપણને મળ્યાં છે તેની અને ખીબા વિશ્વયુદ્ધ (૧૯૩૫-૪૫) પછી એવું સાહિત્ય મળ્યું તેની પાછળનો (મોટા ભાગની કૃતિઓમાં અનુસ્યૂત એવો) પ્રેરક ઉદ્દેશ આ આત્મસમર્થન-વૃત્તિને અભિવ્યક્તિ આપવાનો હેતુ છે. એક ઉદાહરણરૂપે A Nation in the Making નામનું સુરેન્દ્રનાથ બેનરજીએ ઈ. સ. ૧૯૨૫માં રચેલું આત્મચરિત્ર ચીંધી શકાય. બંધારણીય માર્ગે રાજકીય સુધારાઓ શક્ય બને તે માટે તેમણે અને તેમના સહકાર્યકરોએ જે પ્રયત્નો કર્યા તે યોગ્ય હતા એ જ વાત પર એમણે ભાર મૂક્યો છે.

૫

ચરિત્રનાયકનો આંતરબાહ્ય, જીવનનાં તમામ ઉલ્લેખાર્હ અને મહત્ત્વનાં પાશ્વર્થોનો સુરુપટ, મર્મોદ્ઘાટક, સ્મૃતિમાં જડાઈ બધા એવો, સુશ્લિષ્ટ અને જીવંત ચિત્રસંચય સંપડાવી આપે એવાં આત્મચરિત્રો ચરિત્રલેખક પાસે અનન્ય સત્યપ્રીતિ અને સર્જકતાની અપેક્ષા રાખે જ. આ સત્યપૂતતા અને સર્જકતા આત્મચરિત્રકાર પાસે જિંદગી વિવેકશક્તિ પણ માગે છે. વ્યક્તિમાત્ર અનેક સારા-માઠા સત્ત્વાંશોની બનેલી હોય છે; એનો જીવનપથ ખાડાટેકરાવાળો હોય છે. એટલે ટેકરાનાં વર્ણનો જ વૃતાન્તને સરી દે અને ખાડાનું નિરૂપણ સભાનતાપૂર્વક અજણું રખાય તો જીવનનું અખિલાઈસયું દર્શન આત્મચરિત્ર ન કરાવી શકે. આપણે આત્મચરિત્રકાર પાસે એના જીવનનો પ્રામાણિક અને નિરૂપાયો હોય તેટલા ખર્ચ ચિતાર માગીએ છીએ. આન્દ્રે મોર્વા, આ સ્મરવા જેવા છે. તે લખે છે : There life, and the desert must be give a fair and complete

true that these long periods of empty monotony sometimes throw up the colour of the livelier periods into greater relief.

(Aspects of Biography : P. 174)

‘પાચ સાત વ્યક્તિઓના આછાંવાટા રેખાચિત્રો, ચાર છ અંગત ઘટનાઓ કે પ્રસંગચિત્રો અને અહીં તહીં વેરેલા ટુચકા કે કોઈ સમકાલીન રિવાજ, સંસ્થા કે ચળવળનું ખ્યાન એટલાનો સરવાળો કરવાથી કાંઈ આત્મકથા નથી બની જતી. જો તે ચરિત્રનાયકના સંવેદનો, મનોમંથનો ને સ્વપ્નોને વેધક વાચા આપી, તેના ગૂઢ આતરણ્યનના દલેદલ ખુલ્લા કરી દઈ શકે, જો તે આસપાસની પરિસ્થિતિ અને સમાજ સાથેના આઘાત-પ્રત્યાઘાત દ્વારા ચરિત્રનાયકનું વિશિષ્ટ વ્યક્તિત્વ કઈ રીતે અને કેવાં ઘાટઘૂટ ને વાકવળોટ પામ્યું તેનું તલસ્પર્શી અધ્યેયન કરી શકે; અને જો તે ચરિત્રનાયકને કેન્દ્રમાં રાખીને તેના સમયના સામાજિક, સાહિત્યિક, સાંસ્કૃતિક, રાજનૈતિક પ્રવાહોનું ને યુગની ઠાયાપલટ કરી નાખનારા બળોનું વૈજ્ઞાનિક તટસ્થતાથી પૃથક્કરણ તેમ જ તેનાં હાસ-વિકાસનું અધ્યેયન અને મુલવણી કરી શકે તો જ આત્મકથા ઉત્કૃષ્ટ કલાકૃતિ બને. પણ જોડાં સંવેદનો અને મંથનોનું આત્મલક્ષી પાસુ-એટલે કે નવલકથાતત્ત્વ, અર્થ-વિચારનું, ચિંતનનું પરલક્ષી પાસુ-એટલે કે ઇતિહાસતત્ત્વ; આ બેમાંનું એક પણ સમૃદ્ધ ન હોય તો આત્મકથા નિષ્પ્રાણ ખોખું કે લાગણી-વેડાનું ટાયલું થઈ જશે. ’^૧

સાંગોપાંગ આત્મકથાનું સર્જન કરવું એ અત્યંત મુશ્કેલીભર્યું એવું દુર્ઘટ કાર્ય છે. શુભરાત્રી સાહિત્યના આત્મચરિત્ર લેખકોને એ વાતનું વિસ્મરણ નથી, પરિણામે આપણા આ પ્રકારના

આત્મસમર્થન જ કયું છે. ૧૯૧૪-૧૮ના પહેલા વિશ્વયુદ્ધ પછી જે આત્મચરિત્રો, સ્મરણીઓ, અને વાસરિકાઓ વિપુલ પ્રમાણમાં આપણને મળ્યાં છે તેની અને ખીજા વિશ્વયુદ્ધ (૧૯૩૫-૪૫) પછી એવું સાહિત્ય મળ્યું તેની પાછળનો (મોટા ભાગની કૃતિઓમાં અનુસ્યૂત એવો) પ્રેરક ઉદ્દેશ આ આત્મસમર્થન-વૃત્તિને અભિવ્યક્તિ આપવાનો દેખાય છે. એક ઉદાહરણરૂપે A Nation in the Making નામનું સુરેન્દ્રનાથ બેનરજીએ ઈ. સ. ૧૯૨૫માં રચેલું આત્મચરિત્ર ચીંધી શકાય. ખંધારણીય માર્ગે રાજકીય સુધારાઓ શક્ય બને તે માટે તેમણે અને તેમના સહકાર્યકરોએ જે પ્રયત્નો કર્યા તે યોગ્ય હતા એ જ વાત પર એમણે ભાર મૂક્યો છે.

૫

ચરિત્રનાયકનો આંતરબાહ્ય, જીવનનાં તમામ ઉદ્દેશો અને મહત્ત્વનાં પાશ્વર્થોનો સુસ્પષ્ટ, મર્મોદ્ઘાટક, સ્મૃતિમાં જડાઈ જાય એવો, સુશ્લિષ્ટ અને જીવંત ચિત્રસંચય સંપડાવી આપે એવાં આત્મચરિત્રો ચરિત્રલેખક પાસે અનન્ય સત્યપ્રીતિ અને સર્જકતાની અપેક્ષા રાખે જ. આ સત્યપૂતતા અને સર્જકતા આત્મચરિત્રકાર પાસે જિંદગી વિવેકશક્તિ પણ માગે છે. વ્યક્તિમાત્ર અનેક સારા-માઠા સત્તાંશોની બનેલી હોય છે; એનો જીવનપથ ખાડાટેકરાવાળો હોય છે. એટલે ટેકરાનાં વર્ણનો જ વૃત્તાન્તને ભરી દે અને ખાડાનું નિરૂપણ સભાનતાપૂર્વક અળગું રખાય તો જીવનનું અખિલાઈભર્યું દર્શન આત્મચરિત્ર ન કરાવી શકે. આપણે આત્મચરિત્રકાર પાસે એના જીવનનો પ્રામાણિક અને નિરૂપાયો હોય તેટલા ખંડનો પૂર્ણ ચિતાર માગીએ છીએ. આન્દ્રે મોર્વાના શબ્દો આ સંદર્ભમાં સ્મરવા જેવા છે. તે લખે છે : There are deserts in every life, and the desert must be depicted if we are to give a fair and complete idea of the country. It is

true that these long periods of empty monotony sometimes throw up the colour of the livelier periods into greater relief.

(Aspects of Biography : P. 174)

‘પાચ સાત વ્યક્તિઓનાં આછાંધાટા રેખાચિત્રો, ચાર છ અંગત ઘટનાઓ કે પ્રસંગચિત્રો અને અહીં તહીં વેરેલા દુચકા કે કોઈ સમકાલીન રિવાજ, સંસ્થા કે ચળવળનું ખયાન એટલાનો સરવાળો કરવાથી કાંઈ આત્મકથા નથી બની જતી. જો તે ચરિત્રનાયકના સંવેદનો, મનોમંથનો ને સ્વપ્નોને વેધક વાચા આપી, તેના ગૂઢ આતરણ્યનના દલેદલ ખુદલાં કરી દઈ શકે, જો તે આસપાસની પરિસ્થિતિ અને સમાજ સાથેના આઘાત-પ્રત્યાઘાત દ્વારા ચરિત્રનાયકનું વિશિષ્ટ વ્યક્તિત્વ કઈ રીતે અને કેવાં ઘાટઘૂટ ને વાકવળોટ પામ્યું તેનું તલસ્પર્શી અલેખન કરી શકે; અને જો તે ચરિત્રનાયકને કેન્દ્રમાં રાખીને તેના સમયના સામાજિક, સાહિત્યિક, સાંસ્કૃતિક, રાજનૈતિક પ્રવાહોનું ને યુગની ઠાયાપલટ કરી નાખનારા બળોનું વૈજ્ઞાનિક તટસ્થતાથી પૃથક્કરણ તેમ જ તેના હ્રાસ-વિકાસનું અલેખન અને મુલવણી કરી શકે તો જ આત્મકથા ઉત્કૃષ્ટ કલાકૃતિ બને. પણ ઊંડાં સંવેદનો અને મંથનોનું આત્મલક્ષી પાસું-એટલે કે નવલકથાતત્ત્વ, અર્થ-વિચારનું, ચિંતનનું પરલક્ષી પાસું-એટલે કે ઇતિહાસતત્ત્વ; આ બેમાંનું એક પણ સમૃદ્ધ ન હોય તો આત્મકથા નિષ્પ્રાણ ખોખું કે લાગણી-વેડાનું ટાયલું થઈ જશે. ’^૧

સાંગિપાગ આત્મકથાનું સર્જન કરવું એ અત્યંત મુશ્કેલીભર્યું એવું દુર્ઘટ કાર્ય છે. ગુજરાતી સાહિત્યના આત્મચરિત્ર લેખકોને એ વાતનું વિસ્મરણ નથી, પરિણામે આપણા આ પ્રકારના

વાહ્યમયમાં વિશાળ વ્યાપવાળી કૃતિઓનું પ્રમાણ અદ્ય રહેવા પામ્યું છે. એમાંના મોટા ભાગના પ્રયત્નો તો વર્ણવાયા છે જ સંસ્મરણોરૂપે; પૂરા કદની આત્મકથા કહેવાની, મોટા ભાગના પ્રયત્નકારોએ પોતાની કૃતિ પૂરતી, હિંમત કરી નથી. ધૂમકેતુ અને ચંદ્રવદન મહેતા જેવા એને ‘આપકથા’ કહે છે; કાકાસાહેબ ‘સ્મરણયાત્રા’ કહીને અટકી જાય છે. નાનજીસાહેબ કાલિદાસ ‘જીવનની અનુભવકથા’ જેવી ઓળખ આપે છે; તો મથુરાદાસ ત્રિકમજી ‘આત્મનિરીક્ષણ’ નામથી સંતોષાય છે. આપણે ત્યાં થયેલા આ દિશાના પ્રયત્નોમાં મુનશી, મન્દુલાલ યાસિક, ચંદ્રવદન મહેતાના પ્રયત્નોમાં સુવિશાળ ફલક ઉપર વર્ણવાયેલાં જીવનનાં ઘણાં વર્ષોનો રોમાંચકારી હેવાલ મળે છે.

પ્રસ્તુત પ્રકારની દુઃસાધ્યતાને લીધે આપણી મોટા ભાગની આત્મકથાઓમાંની કેટલીકમાં નિબંધાત્મકતાનું જોર સ્વિશેષ દેખાય છે, ચિંતક-સર્જકની સ્પર્ધામાં સર્જક હાર ખાતો, દબાતો અને વિલીન થતો અનુભવાય છે, કોઈ કોઈ વળી આલેખનમાં સંનિષ્ઠ હોય ત્યારે પણ માત્ર વાસરિકાના સ્વરૂપથી આગળ વધતી દેખાતી નથી, તો કેટલીક બીજી ધૂળ જેવી ઘટનાઓ અને છુલ્લક વ્યક્તિઓનાં ફિરસાં વર્ણનોથી નિષ્પ્રાણ લાગે છે. બધાં તત્ત્વોનું એકાચન થતું નથી. પરિણામે એવા પ્રયત્નો નથી રોચક તવારીખ બનતા કે નથી બનતા આસ્વાદ્ય નવલકથા. બીજી એક વાત અહીં નોંધવી જોઈએ તે એ કે આપણા મોટા ભાગના આત્મકથાકારો વૃત્તાન્તનું કે સામગ્રીનું સંવહન-ધારણ-નભાવ સાધંત સમથળ રીતે કરી શકતા નથી. ગુજરાતી સાહિત્યની આત્મકથાઓમાંની ઘણીખરી ચરિત્રનાયકના બાળપણના નિરૂપણમાં નોંધપાત્ર બની છે.

‘.....લેખકનું’ અનેકરંગી, બહુમુખી, વિશિષ્ટ વ્યક્તિત્વ, સંવેદનશીલ માનસ, સમૃદ્ધ અનુભવ, જીવન પ્રત્યેનો સ્થિર થયેલો

દષ્ટિકોણ અને જીવનના મહાનદમાં પોતે એક બિદુ, લહરી, વમળ કે સરવાણીથી વિશેષ ન હોવાનું જ્ઞાન : આવી આવી સામગ્રી હોય તો જ આત્મકથા અદ્વૈતાત્માનું આત્મપુરાણ થતા બચે અને વ્યક્તિના તથા તેના યુગના અંતરંગની કથારૂપે તે એક અપૂર્વ કલાકૃતિ બની રહે. ' (હરિવલ્લભ ભાગવત). ' આત્મકથા સમગ્ર માનવઆત્માની સત્યકથા છે. તેના આલેખનનો પ્રયાસ આત્માને ઓળખવાના માનવવ્યક્તિના એક હિદ્દાત્ પુરુષાર્થરૂપ છે. માનવ-જીવનની અંતિમ કસોટી માનવીને પ્રાપ્ત થયેલી પાર્થિવ સિદ્ધિઓના કરતા તેના આત્માએ પરમ તત્ત્વને શોધવાના કરેલા પુરુષાર્થ પરથી થાય છે. તેવી રીતે આત્મચરિત્રની સાર્થકતાનું માપ તેની કલા કે પ્રમાણભૂતતાને સંપૂર્ણ બનાવવામાં લેખકને પ્રાપ્ત થયેલી સફળતા કે નિષ્ફળતાને આધારે નહીં, પરંતુ પાર્થિવ જીવનની અનેક વિસંવાદિતાઓની પેલી પાર રહેલી પરમ સંવાદિતાનું શાશ્વત જ્ઞાન કરતા ચૈતન્યની સાચી પ્રતીતિ માટે તેણે કરેલા પ્રમાણિક પ્રયાસ પરથી અંકાય છે. આત્મકથા એ રીતે મનુષ્યની આધ્યાત્મિક સંસિદ્ધિની પારાશીશી બની રહેલી બેઝંખે વિશ્વના વિશાળ મંડપમાં અનેક શાખા-પ્રશાખાઓથી લચી પડેલા સત્યના મહાન વૃક્ષની એકાદ કુંપળનું પણ તેની દ્વારા દર્શન થઈ શકે તો લયો લયો ! ' (ડૉ. ધીરુભાઈ ઠાકર)

આત્મકથાની વિકાસરેખા

‘આત્મચરિત્ર’નો સાહિત્યપ્રકાર, ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધની શરૂઆતના સમય સુધી તો, એના વિશુદ્ધ સ્વરૂપે, ગુજરાતી સાહિત્યમાં પ્રચલિત નહોતો બન્યો. અર્વાચીન ગુજરાતી સાહિત્યના નર્મદ-દલપતયુગથી આપણે ત્યાં આત્મચરિત્રો રચાવાં શરૂ થાય છે. એ સમયગાળો આપણા જીવન અને વાહ્મયના પુનરુત્થાનનો છે. ગુજરાતમાં મરાઠાઓના શાસન દરમિયાન જે

વાહમયમાં વિશાળ વ્યાપવાળી કૃતિઓનું પ્રમાણ અદ્ય રહેવા પામ્યું છે. એમાંના મોટા ભાગના પ્રયત્નો તો વર્ણવાયા છે જ સંસ્મરણોરૂપે; પૂરા કદની આત્મકથા કહેવાની, મોટા ભાગના પ્રયત્નકારોએ પોતાની કૃતિ પૂરતી, હિંમત કરી નથી. ધૂમકેતુ અને ચંદ્રવદન મહેતા જેવા એને ‘આપકથા’ કહે છે; કાકાસાહેબ ‘સ્મરણયાત્રા’ કહીને અટકી જાય છે. નાનજીભાઈ કાલિદાસ ‘જીવનની અનુભવકથા’ જેવી ઓળખ આપે છે; તો મથુરાદાસ ત્રિકુમળ ‘આત્મનિરીક્ષણ’ નામથી સંતોષાય છે. આપણે ત્યાં થયેલા આ દિશાના પ્રયત્નોમાં મુનશી, મન્દુલાલ યાજ્ઞિક, ચંદ્રવદન મહેતાના પ્રયત્નોમાં સુવિશાળ ફલક ઉપર વર્ણવાયેલાં જીવનનાં ઘણાં વર્ષોના રોમાંચકારી હેવાલ મળે છે.

પ્રસ્તુત પ્રકારની દુઃસાધ્યતાને લીધે આપણી મોટા ભાગની આત્મકથાઓમાંની કેટલીકમાં નિષ્પ્રધાત્મકતાનું જોર સવિશેષ દેખાય છે, ચિંતક-સર્જકની સ્પર્ધામાં સર્જક હાર ખાતો, દબાતો અને વિલીન થતો અનુભવાય છે, કોઈ કોઈ વળી આલેખનમાં સંનિષ્ઠ હોય ત્યારે પણ માત્ર વાસરિકાના સ્વરૂપથી આગળ વધતી દેખાતી નથી, તો કેટલીક બીજી ધૂળ જેવી ઘટનાઓ અને ક્ષુદ્ધલક વ્યક્તિઓનાં ફિસ્સાં વર્ણનોથી નિષ્પ્રાણ લાગે છે. બધાં તત્ત્વોનું એકાચન થતું નથી. પરિણામે એવા પ્રયત્નો નથી રોચક તવારીખ બનતા કે નથી બનતા આસ્વાદ્ય નવલકથા. બીજી એક વાત અહીં નોંધવી જોઈએ તે એ કે આપણા મોટા ભાગના આત્મકથાકારો વૃત્તાન્તનું કે સામગ્રીનું સંવહન-ધારણ-નભાવ સાધ્ય ત સમથળ રીતે કરી શકતા નથી. ગુજરાતી સાહિત્યની આત્મકથાઓમાંની ઘણીખરી ચરિત્રનાયકના બાળપણના નિરૂપણમાં નોંધપાત્ર બની છે.

“.....લેખકનું” અનેકરંગી, બહુમુખી, વિશિષ્ટ વ્યક્તિત્વ, સંવેદનશીલ માનસ, સમૃદ્ધ અનુભવ, જીવન પ્રત્યેના સ્થિર થયેલા

દષ્ટિકોણ અને જીવનના મહાનદમાં પોતે એક બિંદુ, લહરી, વમળ કે સરવાણીથી વિશેષ ન હોવાનું જ્ઞાન : આવી આવી સામગ્રી હોય તો જ આત્મકથા અદ્વૈતાત્માનું આત્મપુરાણ થતાં બચે અને વ્યક્તિના તથા તેના યુગના અંતરંગની કથાકથે ને એક અપૂર્વ દલાદૃશિત બની રહે. ' (હરિવલ્લભ ભાયાણી), ' આત્મકથા સમગ્ર માનવઆત્માની સત્યકથા છે. તેના આલેખનનો પ્રયાસ આત્માને ઓળખવાના માનવવ્યક્તિના એક ઉદ્ધાત પુરુષાર્થરૂપ છે. માનવ-જીવનની અંતિમ કસોટી માનવીને પ્રાપ્ત થયેલી પાર્થિવ સિદ્ધિઓના કરતા તેના આત્માએ પરમ તત્ત્વને શોધવાના કરેલા પુરુષાર્થ પરથી થાય છે, તેવી રીતે આત્મચરિત્રની સાર્થકતાનું માપ તેની કલા કે પ્રમાણભૂતતાને સંપૂર્ણ બનાવવામા લેખકને પ્રાપ્ત થયેલી સકળતા કે નિષ્કળતાને આધારે નહીં, પરંતુ પાર્થિવ જીવનની અનેક વિસંવાદિતાઓની પેલી પાર રહેલી પરમ સંવાદિતાનું શાશ્વત જ્ઞાન કરતા ચૈતન્યની સાચી પ્રતીતિ માટે તેણે કરેલા પ્રામાણિક પ્રયાસ પરથી અંકાય છે. આત્મકથા એ રીતે મનુષ્યની આધ્યાત્મિક સંસિદ્ધિની પારાશીશી બની રહેવી જોઈએ. વિશ્વના વિશાળ મંડપમા અનેક શાખા-પ્રશાખાઓથી લચી પડેલા સત્યના મહાન વૃક્ષની એકાદ કુંપળનું પણ તેની દ્વારા દર્શન થઈ શકે તો લયો લયો ! ' (ડૉ. ધીરુભાઈ ઠાકર)

આત્મકથાની વિકાસરેખા

‘ આત્મચરિત્ર ’નો સાહિત્યપ્રકાર, ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધની શરૂઆતના સમય સુધી તો, એના વિશુદ્ધ સ્વરૂપે, ગુજરાતી સાહિત્યમા પ્રચલિત નહોતો બન્યો. અર્વાચીન ગુજરાતી સાહિત્યના નર્મદ-દલપતયુગથી આપણે ત્યાં આત્મચરિત્રો રચાવાં શરૂ થાય છે. એ સમયગાળો આપણા જીવન અને વાહ્યમયના પુનરુત્થાનનો છે. ગુજરાતમાં મરાઠાઓના શાસન દરમિયાન જે

અસલામતી અને અધાધૂંધી હતી તે અંગ્રેજોની હકૂમત સ્થપાતાં દૂર થઈ અને ગુજરાતના પ્રબક્ષીય જીવનમાં મોટાં પરિવર્તનો સર્જી શકે એવાં સાંસ્કૃતિક પરિબળો જિલ્લાં થયાં. આપણે અંગ્રેજી ભાષા, સાહિત્ય અને શિક્ષણપ્રણાલીના પ્રત્યક્ષ અને જીવંત સંપર્કમાં મુકાયા. મધ્યકાલીન ગુજરાતી સાહિત્યની પદ્યપ્રધાનતા અને પરલોકપરાયણ ધર્મપ્રધાનતા દૂર થઈ, અને જીવાતા વાસ્તવિક જીવન પ્રત્યેની અભિમુખતા વધી. ગદ્યનાં અનેક રોજનીશી આત્મકથા, ચરિત્ર, નિબંધ, પત્રકારત્વ, નાટક, નવલકથા ઇત્યે સ્વરૂપોની આપણી સાધનાનું પ્રસ્થાન આ ગાળામાં શક્ય બન્યું. આપણે જેને સમૃદ્ધિ રીતે ‘અર્વાચીનોમાં આદ્ય’ ગણ્યો છે તેવો નર્મદ જમ પહેલો ચરિત્રલેખક છે તેમ આત્મકથા પણ સૌથી પહેલી આપણને એની પાસેથી જ મળે છે.

દુર્ગારામની રોજનીશી :

નર્મદે ‘મારી હકીકત’ની રચના કરી તે પહેલાં ઐતિહાસિક દ્રષ્ટિએ જેને આગળ મૂકવો પડે એવો રોજનીશી સ્વરૂપનો આત્મકથારૂપ પ્રયત્ન; અસંપ્રસૂ રીતે સૂરતની ‘માનવધર્મસલા’ના હસ્તરદાર શ્રી. દુર્ગારામ મહેતાજી દ્વારા થયો છે. ઈ. સ. ૧૮૪૩ના જાન્યુઆરીની ૨૭મી તારીખથી, પોતે કરવા માંડેલી સામાજિક સુધારણા પ્રવૃત્તિની રોજરોજની નોંધ તેમણે રાખવા માંડેલી તેની અને તે જ વર્ષની બાવીસમી જૂને ‘માનવધર્મસલા’ની સ્થાપના કરવામાં આવી ત્યાંથી ૩૧મી ડિસેમ્બર ૧૮૪૪ સુધીના તેમણે લખેલા એ સલાના કામકાજના હેવાલની નોંધ એ રોજનીશીમાં મળે છે. આત્મચરિત્ર આપવાનો સલાન ઉદ્દેશ આ લખાણ પાછળ નથી. અનુગામીઓને પોતે કરેલા વિચારોનો અને લીધેલા પરિશ્રમનો લાભ મળે એ હેતુથી આ નોંધ રાખવા તેઓ પ્રેરાયા છે. તેમણે લખ્યું છે કે, ‘.....આજ સુધી ઘણીએક વાર મારા મનમાં આવતું હતું કે જે અર્થે આ જગતમાં મારો ઉદ્યોગ બરી છે, અને

જે જે વિચાર મારા મનમાં ઉઠેલા છે, તથા ઉઠે છે, ને ઉઠશે તે સર્વ લખી રાખવા બેઠો એ. બે એમ નહિ કહું તો આગળ જે સૃષ્ટિમાં લોકો ઘણે તેને કંઈ મારા વિચારથી ફળ થશે નહિ તથા ઉવડાના ઢાળની બિનાને તે બાણશે નહિ. એ હેતુ બાણીને પરોપકારાર્થે જે કાંઈ થાય તે સર્વ લખી રાખવું બેઠો એ. ’
(દુર્ગારામચરિત્ર : પૃ. ૧૩)

આ રોજનીશીમાં દુર્ગારામના નિર્ભીકતા નિખાલસતા, સંનિપ્તા, પ્રામાણિકતા, સત્યપ્રિયતા, સુધારકતા, દેશદામ જેવા ગુણોનો નિર્દેશ હેવાલ મળે છે. આ કૃતિ એમના જમાનાનો પણ યથાશક્તિ તાદૃશ ચિતાર આપે છે. બાળલગ્ન, ભૂતપ્રેતાદિના વહેમ, જ્ઞાતિની મર્યાદાઓ અને એના દુષ્પરિણામો, ધર્મ અને આચારના ક્ષેત્રોમાં ચાલતા પાખંડો અને શિથિલતા ઇત્યાદિ સમસ્યાઓ તે વખતના ગુજરાતનો સમાજ કેવો હતો તેનું ચિત્ર અહીં સ્પષ્ટ થાય છે. ‘દુર્ગારામે લખેલા આ અહેવાલની ખરી કિંમત તેના ગદ્યમાં રહેલી છે. કળાદૃષ્ટિએ નર્મદ, દલપતરામ કે રણછોડલાલ ગિરધરલાલ કરતાં દુર્ગારામનું ગદ્ય પહેલું આવે છે. એટલું જ નહિ પણ ગુજરાતી ભાષામાં ગદ્યનું પ્રથમ પહેલું ખેડાણ કરીને તેને સાહિત્યિક છટા પણ સૌથી પહેલી દુર્ગારામે આપી છે.....દુર્ગારામની ભાષા તેમના વ્યક્તિત્વના જેવી ખરબચડી છતાં સાદી, સરળ અને પારદર્શક છે. એમણે લખેલા અહેવાલમાં સંવાદાત્મક તેમ જ પત્રાત્મક શૈલીનો ઉપયોગ કર્યો છે. ’

મારી હકીકત : (લે. નર્મદ-૧૮૬૬)

‘આ હકીકત લખું છું તે કોઈને માટે નહીં, પણ મારે માટે- મારે માટે પણ તે, ઓળખાવાને નહીં (ઓળખાઈ શુકો છ), દ્રવ્ય પદ્ધતિ મેળવવાને નહીં પણ ભૂતનું બેઈ ભવિષ્યમાં ઉત્તેજન મળ્યાં કરે તેને માટે ’ (મારી હકીકત : પૃ. ૧, પાદટીપ) પોતાના

ઉપયોગને માટે સલાન રીતે આત્મચરિત્ર તૈયાર કરવાની દિશામાં સૌ પહેલો પ્રયત્ન કરનાર નર્મદ છે. તેથી એ આપણા આદ્ય આત્મચરિત્રકાર છે. પોતા વિશેની આવી હકીકત આપવાનાં ચારેક પ્રયોજનો (કારણો) તેણે નીચેના શબ્દોમાં રજૂ કર્યાં છે.

‘આ હકીકત લખવાનાં ખીજાં કારણો આ પ્રમાણે છે :
૧. પોતાની હકીકત પોતે લખવી એવો ચાલ આપણામાં નથી તે નવો દાખલ કરવો. ૨. ડાક્તર ભાઈદાજી, ભાઈ કરસનદાસ મુળજી, ભાઈ રૂસ્તમજી ગુસ્તાદજી (ઈરાની) એએએ વિશેષ અને ખીજા ઘણાએકાએ મારી હકીકત જાણવાની ઇચ્છા દેખાડીને મને ઘણીવાર કહ્યું છે કે ‘તમારી હકીકત હમને આપો’. ૩. મને પણ માલમ પડે કે આ ખરું ને તે ખોટું’. ૪. મુવા પછી કેટલીક હકીકત મળી શકતી નથી.

આ હકીકત અધૂરી છે અને તેને નર્મદે પોતે જ ખરડા સ્વરૂપની ગણાવી છે. એના સંબંધમાં આવેલા હોય તેવા લોકોનાં મન દુભાય નહીં અને કુટુંબીઓ તથા સંબંધીઓને કશું નુકસાન ન પડે એ તેથી કેટલીક વીગતો એણે ઈરાદાપૂર્વક આ વૃત્તાન્તમાં મૂકી નથી. આ લખાણ લખાતું ગયું તેમ તેમ છપાતું ગયું છે તેથી એમાં સંકલના નથી, એટલે તેને એ ખરડો કહે છે. નિષ્કંપ સત્યનિષ્ઠા એ આત્મચરિત્રકાર નર્મદની મોટામાં મોટી યોગ્યતા છે. શરૂઆતમાં જ એ જણાવી દે છે કે, ‘.....આ હકીકતમાં જે લખવાનું ઘટતું નહીં જ વિચારું તે તો હું નહીં જ લખું, પણ જે જે હું લખીશ તે તો મારી જાણ પરમાણે સાચેસાચું જ લખીશ, પછી તે મારું સારું હો કે નરસું હો, લોકોને પસંદ પડે કે ન પડે.’ (મારી હકીકત : પૃ. ૨, પાદ્ધી ૫)

સને ૧૮૫૪થી નર્મદે પોતાની પ્રવૃત્તિ વિશેની નોંધ રાખવા માંડી હતી, એ નોંધ એણે અહીં સમગ્રીરૂપે વાપરી છે. પોતાના

જીવનના તેત્રીશ વર્ષનો હેવાલ એણે વીગતસભર રીતે આપ્યો છે. જન્મ, ગોત્ર, જ્ઞાતિ, માતાપિતા, અન્ય વડીલો, બાળપણ અને શિક્ષણ, યુવાવસ્થા અને ઉચ્ચ શિક્ષણ. મહેતાજીગી-આત્મમંથન કાળ, સુધારાનો પવન, ૧૦ અંગેની નર્મદના જીવનની વીગતો અહીં સ્પષ્ટ થાય છે.

ચરિત્રની આતરસંપત્તિ એના યેજકની નિખાલસ આત્મદર્શન દેરાવવાની ઉત્સુકતાને કારણે ઘણી વધી છે. પોતાના યૌવનનો ચિતાર આપતા તેણે કથું છુપાવ્યા વગર લખ્યું છે કે. ‘મારી જુવાનીના બેસસાએ બહાર પડવા માંડ્યું. હું બાળપણમાં નકાગી સંગતમાં ન છતાં, ને ખેરાઓ સંબંધી વાતો મેં વાચેલી નહીં તે છતાં મહારા મનની વૃત્તિમાં નવો ફેરફાર થયો—મને ખેરાની ગંધ આવવા માડી. એવી ઇચ્છા થતી કે કોઈ સ્ત્રી સાથે સ્નેહ બંધાય તો સારું’. (માગી હકીકત. પૃ ૩૨)

નર્મદના વ્યક્તિત્વગુણોનો ચિતાર પણ આ કૃતિ સારી ગતે આપે છે. કુદરતી દરથોએ મન ઉપર પાડેલી છાપને સંઘર્ષ રાખતો બાળક નર્મદ, ધર્મમાં આસ્થા રાખતો વહેમી, સીરુ કિશોર નર્મદ, ભૂમિતિવેત્તા તરીકે ઓળખાતો વિદ્યાર્થી નર્મદ, છખીલાઈના રંગોમાં મસ્ત-મત્ત યુવાન નર્મદ, મહત્વાકાંક્ષી, અસ્મિતા, આવેગ, સાહસિકતા, અને પ્રામાણિકતાનો પ્રેમી નર્મદ—એમ સિત્ત સિત્ત રૂપે એ આ ‘હકીકત’માં છતો થાય છે. એની શૈલીમાં વ્યક્તિચિત્રો આલેખવાની કુનેહ છે. સ્વાભાવિકતા અને વર્ણનાત્મકતાની છટાઓ પણ એના નિરૂપણમાં અનેક સ્થળે મળે છે.

ઉત્તર નર્મદ ચરિત્ર : (લે. નર્મદ-સં. ન. ઈ. દેસાઈ-૧૯૩૯)

નર્મદે રચેલ ‘મારી હકીકત-ભાગ બીજો’ એટલે ‘ઉત્તર નર્મદ ચરિત્ર’. આ ચરિત્ર સળંગ અને સુગ્રથિત આત્મચરિત્ર નથી. નટવરલાલ ઇચ્છારામ દેસાઈએ નર્મદના જીવનના ઈ. સ. ૧

થી ૧૮૮૬ સુધીનાં વીસ વર્ષોની વીગતોને એકઠી કરી આ કૃતિના ચાર વિરામોમાં રજૂ કરી છે. ‘વિટંબણા કાળ’ નામના પહેલા ખંડમાં ૧૮૬૬ થી ‘૬૯ સુધીનાં વર્ષો દરમિયાન નર્મદે કરેલી નોંધોનો હેવાલ મળે છે. નર્મદે પ્રાચીન ગુજરાતી કાવ્યોનું કરેલું સંશોધન, દયારામ-શામળ-પ્રેમાનંદ સાથે કરેલી પોતાની સરંખામણી, પોતાની કવિતા વિશેનો એનો પોતાનો વિચાર, વ્રજલાલ કાળિદાસ શાસ્ત્રી સાથે એણે કરેલી પ્રેમશૌર્યના ધ્વજની કલ્પના વગેરે બાબતોનો પહેલા વિરામમાં નિદેશ છે. બીજો વિરામ ‘નર્મદ પત્રાવલિ’નો છે. નવલરામ, નંદશંકર અને બીજા પંદરેક વ્યક્તિઓને લખેલા લગભગ ૪૫ જેટલા, નર્મદના સાહિત્ય, સાહસ, મૈત્રી, સ્ત્રીસ્વાતંત્ર્ય લગ્નવય વગેરે વિષયો ઉપરના વિચારો દર્શાવતા પત્રો અહીં મૂકવામાં આવ્યા છે. ત્રીજો વિરામ ઈ. સ. ૧૮૭૫ થી ‘૮૬ સુધીના કાળને આવરી લેતાં શ્રી. રાજરામ રામશંકર શાસ્ત્રીએ લખેલાં સંસ્મરણો રજૂ કરે છે; અને ચોથો અને છેલ્લો વિરામ ‘મકીર્ણ લેખસંગ્રહ’ અંગેનો છે. એમાંનું ‘મારી કવિતા વિશે મારા વિચાર’ નામનું કવિનું લખાણ ઐતિહાસિક અને તાત્ત્વિક એમ બંને રીતે અગત્યનું છે. ‘મારી હકીકત’ના અનુસંધાનરૂપે અને સાહિત્યવિવેચનના અભ્યાસીઓને ઉપયોગી થાય એવા ગ્રંથરૂપે ‘ઉત્તર નર્મદચરિત્ર’નું મહત્ત્વ છે.

‘નર્મદની ‘મારી હકીકત’થી મણિલાલ નલુભાઈના આત્મવૃત્તાન્ત સુધી આવી પહોંચીએ તે પહેલાંના ગાળામાં બે આત્મચરિત્રો રચાયાં છે તે બેવાં બેઈએ. એમાંનું પહેલું ‘રા. બા. મોહનલાલભાઈ રણછોડદાસ ઝવેરીનું આત્મકથન’ (૧૯૦૮) છે. તે પછીનું બીજું આત્મચરિત્ર ‘શીરીન મઝમ (૧૮૯૦) શીરીન નામની પારસી બાનુનું છે. સ્વતંત્ર પુસ્તકરૂપે સને ૧૮૯૦માં તે મુંબઈથી પ્રસિદ્ધ થયું હતું. ગુજરાતી સાહિત્યમાં એક સ્ત્રીનું એ પ્રથમ આત્મચરિત્ર છે, એ રીતે તેમ જ એની લેખિકાના

નિખાલસ ઉપરાંત વિકાસવાદી વ્યક્તિત્વના અંદર મળતા ચિત્રણની દૃષ્ટિએ એ એક ગણનાપાત્ર રચના છે. કિન્તુ અત્યાર સુધી ગુજરાતી સાહિત્યના ઇતિહાસલેખકો કે વિવેચકો તરફથી તે પુસ્તક ઉપેક્ષિત જ રહ્યું છે. આ પુસ્તકમાં શીરીન ખાનુની નીડરતા અને નિખાલસતા પાને પાને વરતાય છે. શૈલી નર્મયુક્ત અને સરળ છે. ગુજરાતી ભાષામાની પારસી બોલીની છાંટ, કોઈ કોઈ ઠેકાણે આવતા ફારસી અપરિચિત શબ્દો અને બેડાક્ષરનો અભાવ આ કથાને સાવ સ્વાભાવિક બનાવે છે.’ (ચરિત્ર સાહિત્ય . પૃ. ૧૮૭, ૧૮૮).

મણિલાલ નજીભાઈ દ્વિવેદીનું ‘આત્મવૃત્તાન્ત’ :

પંડિત યુગના ‘અબેદમાર્ગપ્રવાસી’ તરીકે સુખ્યાત એવા વ્યુત્પન્ન સાક્ષરનું આ આત્મચરિત્ર એમના જીવનના આડનીસ વર્ષોનો હેવાલ રજૂ કરે છે. આ વૃત્તાન્ત લખવાની શરૂઆત એમણે તા. ૯-૨-૧૮૮૭ ના રોજથી કરેલી. પોતાની જન્મતારીખ ૯-૯-૧૮૫૭ થી ૧-૬-૧૮૮૭ સુધીની જીવનકથા એમણે સળંગ લખી નાખી છે અને ત્યારપછીનો હેવાલ ‘લગભગ ૧-૬-૮૭ થી ૨૨-૮-૯૫ સુધીના વર્ષોનો’ છૂટક નોંધોરૂપે લખાયેલો છે. ડૉ. ધીરુભાઈ ઠાકરે આ આત્મવૃત્તાન્તની અપ્રસિદ્ધિનો નિરાશાજનક ઇતિહાસ રજૂ કરતાં લખ્યું છે કે.

‘.....મરણ લગી પોતાની આત્મકથા કોઈની પાસે જવાની નથી એવા નિશ્ચય સાથે મણિલાલે આત્મકથા લખવા માડી હતી. એટલે મરણ લગી એના કાગળિયાં પોતે રાખેલા. પછી એ કાગળિયાં સદગત આનંદશંકર દ્રુવ પાસે ગયા તે લગભગ તેત્રીસ વર્ષ લગી આનંદશંકરભાઈ પાસે પડ્યા રહ્યાં. પછી, કેટલાક યુવાન સાક્ષરો તરફથી ખૂબ દબાણ થતા, ઈ. સ. ૧૯૩૦ ની સાલમાં ‘વસંત’ મા -

આત્મકથાને, કેટલાક ભાગ કાઢીને, આનંદશંકરભાઈ એ પ્રસિદ્ધ કરવા માંડી. ૧૮૮૬ના બન્યુઆરી સુધીની હકીકત આપીને તેમણે એ પ્રગટ કરવી ખંધ કરી; પછી તો આ જ લગી એ આત્મકથા અપ્રસિદ્ધ જ રહી છે !' પોતાની હયાતી દરમિયાન મણિલાલને મળેલાં ઈર્ષ્યા, નિંદા, ગેરસમજ અન્યાય, અપ્રીતિ એમને પોતાની 'ખરી વાત' બહેર કરવા માટે પ્રેરે છે. ભવિષ્યના નિષ્પક્ષ સજ્જનો આગળ ફરિયાદ કરી, ગેરસમજને દૂર કરવાનો અને ન્યાય મેળવવાનો એમનો મનોભાવ આ આત્મવૃત્તાન્તરૂપે અવતરે છે. એ વૃત્તાન્તમાં મણિલાલે પોતાના પૂર્વજે, સંકુચિત અને ક્ષોભી માતાપિતા, શિક્ષણ, સહાધ્યાયીઓ, ખરાબ સોખતીઓ, નિષ્ફળ પરિણીત જીવન, મુંબઈ-ભાવનગર-નડિયાદ-વડોદરા જેવાં સ્થાનોએ એમણે કરેલી નોકરી, તેમનું દાર્શનિક અથોનું અધ્યયન, લેખનપ્રવૃત્તિ, દેશાન્તરમાં વ્યાપેલી એમની કીર્તિ, એમના જમાનાની શિક્ષણ-લક્ષી, સામાજિક, ધાર્મિક, આર્થિક, નીતિવિષયક અને રાજકીય પરિસ્થિતિ-ઇં બાબતોની સારી માહિતી મળે છે. આ વૃત્તાન્તનો પ્રધાન ગુણ એના લેખનનું નિર્દોષ સ્પષ્ટભાષિત્વ છે. પોતાના આચાર અને વિચાર, પોતાનાં સ્ખલનો, બીજીય શિથિલતા વગેરેનો આત્મવિકાસવાંછું એવા આ લેખક કશા પણ ઢાંકપિછોડા વગર એકરાર કરે છે. શ્રી. ધીરુભાઈ ઠાકરે લખ્યું છે કે,

" આયોજનની દૃષ્ટિએ મણિલાલનું આત્મચરિત્ર સળંગ અને સુગ્રથિત કૃતિ તરીકે સુંદર છાપ પાડે છે. એની શૈલી આદિથી અંત પર્વત અસ્ખલિત પ્રવાહે વહી જાય છે. ભાષા સ્પષ્ટ, સરળ અને સંસ્કૃતના ગૌરવવાળી છતાં સંપૂર્ણપણે ગુજરાતી અધ્યાસવાળી છે. ગુજરાતના એક સમર્થ ગદ્યસ્વામીના હાથે લખાયેલી આ આત્મકથા બીજા કોઈ કારણે નહીં તો માનસશાસ્ત્ર અને સમાજ-શાસ્ત્રના અભ્યાસને ઉપયોગી નીવડે એવી ઘણી કીમતી માહિતી પૂરી પાડે છે તે દૃષ્ટિએ પણ જનતા સમક્ષ મુકાવી ઘટે "

હું' પોતે (દે. નારાયણ હેમચંદ્ર-૧૯૩૦), મારો વૃત્તાન્ત : (દે. ગ. રા. સદ્-૧૯૦૬)

‘ હું' પોતે ’ નામની આત્મકથાના લેખક છે શ્રી. નારાયણ હેમચંદ્ર અને એ લખાઈ છે ઈ. સ. ૧૯૦૦માં. ‘ પ્રતાપ ’ નાટકના સર્જક ગણપતરામ રાબારામ સદ્દે ‘ મારો વૃત્તાન્ત ’ ઈ સ. ૧૯૦૭માં લખ્યું છે. ‘ હું' પોતે ’ માં એના લેખકે પોતાના જીવનનો પ્રથમ ઓત્તરીસ વર્ષનો સર્ગ હેવાલ પ્રસ્તુત કર્યો છે. એમના જન્મથી એટલે કે ઈ. સ. ૧૮૫૫ ના વર્ષથી માડીને ઈ. સ. ૧૮૮૯ ના વર્ષમાં એમણે ઇંગ્લેન્ડની યાત્રા કરી ત્યાં સુધીની હકીકતોને આ આત્મકથામાં એમણે આલેખી છે. પૂર્વજો, માતાપિતા, બાળપણ, કેળવણી, નોકરી, કરસનદામ મૂળજી અને શેઠ ડોસાભાઈ ફરામજી કડાકાના ઇંગ્લેન્ડના પ્રવાસ સંબંધી લખાણો વાંચીને એમને થયેલી પ્રેરણા, એમણે કરેલા ભારતપ્રવાસ, ઈ. સ. ૧૮૭૬ના એપ્રિલમાં એમણે અમદાવાદની લીધેલી મુલાકાત અને મેળાનાથ સારાભાઈ, રણછોડલાલ ગિરધરલાલ, મહીપતરામ રૂપરામ વગેરે સાથેનો મેળાપ, ઇ. આ ઉત્સાહી અને આત્મનિરીક્ષણપ્રિય લેખકે પોતાની કથામાં આલેખ્યા છે.

આ અનુભવકથા ઘણી બધી રીતે આસ્વાદ્ય બની છે. પ્રવાસનો શોખ નારાયણ હેમચંદ્રનો સૌથી પહેલો શોખ છે. સત્સંગ કરવા માટેની ઉત્સુકતા, વાચનપ્રેમ, સાદગી, ઈશ્વરનિષ્ઠા, નિરસિમાનિતા, પરિશ્રમપ્રિયતા, નિખાલસતા જેવા એમના ઋણુ વ્યક્તિત્વના ગુણોનો પણ આ વૃત્તાન્ત પરિચય કરાવે છે. એમની ભાષા કશી પણ નોંધપાત્ર લાક્ષણિકતા વગરની અણગડ અને અશુદ્ધ છે, સ્થળોના અને શહેરોના વર્ણનો કેટલેક અંગે વાચવાલાયક બનવા પામ્યા છે. એની સામગ્રી ભેતા એમ. વ્યક્તિની જીવનકથા ઓછી પણ એમણે કરેલા પ્રવાસોની કથા વિશેષ આવે એવી આ આત્મકથા છે.

‘ મારો વૃત્તાન્ત ’ માં ગ. રા. સદ્દે પોતાના બોતેર વર્ષના દીર્ઘાયુષ્યમાના પહેલાં સાડે વર્ષોની ગાહિતી ખૂબ વીગતે રજૂ કરી,

છે. આ વૃત્તાન્ત ગણપતરામનું નિઃશેષ વ્યક્તિત્વદર્શન કરાવતું નથી. શિક્ષક અને સાહિત્યકાર ગણપતરામ જ અહીં છતાં થાય છે. સત્યસક્તિ અને આત્મનિરીક્ષાના લેખકના ગુણો પ્રશસ્ય છે. પોતાનામાં રહેલા સારાનરસા ગુણાવગુણોનું નિસ્પૃહભાવે એમણે નિવેદન કર્યું છે.

મારા અનુભવની નોંધ : (લે. લાઈશંકર નાનાભાઈ ભટ્ટ-૧૯૧૨)

સામાન્ય પરિસ્થિતિમાંથી સ્વપ્રયત્ને આગળ આવેલા સોફીસીટર લાઈશંકર પોતાની જીવનકથાને જન્મથી શરૂ કરી પૂરા કદની આત્મકથા આપવાનો આ પ્રયત્ન કરતા નથી. પોતે સંચિત કરેલી અનુભવસમૃદ્ધિમાંથી અન્યને ઉપયોગી થાય એવા કેટલાક અનુભવોની નોંધ એમણે અહીં મૂકી છે. અહીં જે વીગતો આપવામાં આવી છે તેના વ્યાવહારિક નીતિ, આત્મવિચાર, વૈરાગ્યશતકનું ભાષાન્તર, પ્રકીર્ણ કવિતા જેવા વિભાગો કૃત્તિએ પાડ્યા છે. પોતાના જીવનને ઘડવામાં જેમનો પ્રત્યક્ષ વ્યાવહારિક ઉપદેશ ઉપયોગી નીવડ્યો છે એવી વ્યક્તિઓનો કૃતજ્ઞાસુદ્ધિથી એમણે ઋણુસ્વીકાર કરી એમની મુક્તકંઠે પ્રશંસા કરી છે. એમની પાસેથી શીખવા મળેલા વિનમ્રતા, સાદાઈ, સમાધાનપ્રિયતા જેવા ગુણોનો આ વૃત્તાન્તમાં ઠેકઠેકાણે ઉલ્લેખ આવતો બય છે. ‘આત્મવિચાર’ નામના બીજા ખંડમાં લેખક શાંકર વેદાન્તને લક્ષમાં રાખી શમ, દમ, અહ્રા, સમાધાન, ઉપશમ અને તિત્તિક્ષાના જ્ઞાનપ્રાપ્તિમાં ઉપયોગી એવાં છ સાધનોનો અને બ્રહ્મ, માયા, જીવ, ઈશ્વર જેવા ક્ષિલસૂક્ષ્મલક્ષી સંપ્રત્યયોનો પોતાનો વિમર્શ રજૂ કરે છે. આત્મકથામાં સીધી બોધપ્રધાનતા એટલી બધી છે કે નિરૂપણ તદ્દન શુબ્ધ બની ગયું છે. વક્તવ્યનું એકસૂરિભાષણ અને કોઈ કોઈ જગાએ દેખાતો આડંબર પણ નીરસતામાં વધારો કરે છે. અનુભવકથામાં લેખકે જે વિનીત કૃતજ્ઞતા દાખવી છે તે સિવાય લગભગ પાંચસો પાનનો આ દળદાર ગ્રંથ શુદ્ધ આત્મવૃત્તાન્ત લેખે અસફળ છે.

એ અપ્રગટ આત્મવૃત્તાન્ત :

‘વાડીલાલ મોતીલાલ શાહ (૧૮૭૮-૧૯૩૦) અને હરગોવિંદ-દાસ દારકાદાસ કાટાવાળા (૧૮૪૯-૧૯૩૧) નાં આત્મચરિત્રો લખાયા હોવા છતાં તેમનું પ્રકાશન હજી સુધી થયું નથી. વાડીલાલ શાહે ૧૯૨૧માં લખેલા તેમના આત્મચરિત્રનું એક પ્રકરણ જે સને ૧૯૪૬માં ‘વ્રજબંધુ-ગુજરાત-સમાચાર’ના દિવાળી અંકમાં છપાયું હતું તે ઉપરથી અનુમાન કરી શકાય કે સ્વ. શાહનો જીવનાભિગમ ઐહિક કરતાં અધ્યાત્મિક વિશેષ હોવો જોઈએ. તે ઉપરાંત નીંડર સમાજસુધારક અને વિશાલદષ્ટિ ધર્મચિંતક તથા સાહિત્યકાર તરીકેના તેમના કાર્યનો પણ એમાંથી પરિચય મળી રહે છે. હરગોવિંદદાસનું આત્મચરિત્ર તેમના પૌત્ર કાતિલાલ મદુસાઈ કાટાવાળા પાસે વડોદરામાં છે. ૧૮૪૯ થી ૧૯૩૧ સુધી જીવનારની જીવનલીલાની પશ્ચાદ્દશૂ જેવા દેશકાળનો કેવો સુંદર અને સાચો પરિચય એમાંથી મળી રહેતો હશે ? જે ઉપરના બંને આત્મચરિત્રો પ્રગટ થાય તો તે ગુજરાતી ચરિત્રવાદ્યમયની એક મોટી સેવારૂપ ગણાશે.’ (ડૉ. ઉપેન્દ્ર ર. ભટ્ટ).

સત્યના પ્રયોગો અથવા આત્મકથા (૧૯૨૭) : (લે. ગાંધીજી)

ગુજરાતી આત્મચરિત્રસાહિત્યના ઉત્તમતમ : શિખરરૂપ આત્મકથા ગાંધીજી પાસેથી આપણને મળી છે. ૧૯૨૭માં એ પ્રગટ થઈ તે વખતે પૂર્વે લખાયેલા નર્મદ અને મણિલાલનાં આત્મવૃત્તાન્તો પ્રકાશિત થયા નહોતા. પ્રાપ્ત હતા માત્ર ‘હું પોતે’ અને ‘મારા અનુભવની નોંધ’ જે ઘણી બધી રીતે નિર્બળ હોઈ આત્મચરિત્રનો આદર્શ પ્રજા આગળ સ્થાપી શકવા અસમર્થ હતાં. એ કાર્ય તો ‘સત્યના પ્રયોગો’ એ જ-કૃત્ય એમ કહી શકાય. ‘તત્ત્વતઃ સત્ય કલાથી વિમુખ હોઈ નથી એની ઉત્તમ પ્રતીતિ’ આ

કૃતિ કરાવે છે. ‘એનો આત્મા સત્ય સ્વરૂપ છે તો એનો દેહ ભારોભાર કલાપૂર્ણ છે એમ કહી શકાય.’

આ સ્વકથાને ગાંધીજીએ ‘મારે ક્યાં આત્મકથા લખવી છે ?’ એવો પ્રશ્ન મૂકીને ગૌણ સ્વરૂપે જ આત્મકથા તરીકે ઓળખાવી છે. પ્રસ્તાવનામાં સ્પષ્ટતા કરતાં તેમણે લખ્યું છે કે, ‘મારે તો આત્મકથાને બહાને સત્યના મેં જે અનેક પ્રયોગો કરેલા છે તેની કથા લખવી છે. તેમાં મારું જીવન ઓતપ્રોત હોવાથી કથા એક જીવનવૃત્તાન્ત જેવી થઈ જશે એ ખરું છે. પણ જો તેમાંથી પાને પાને મારા પ્રયોગ જ નીતરી આવે તો એ કથાને હું યોગ્ય નિર્દોષ ગણું.’ ગાંધીજી પોતાનો સંકલ્પ સાધતંત મલાવી શક્યા છે. આ આત્મકથામાં સત્ય જ નાયક છે. અહિંસા, પ્રહાર્ય, સદાચાર, સ્વચ્છતા, નમ્રતા, સ્વાશ્રય, સ્વાવલંબન, ન્યાયપરાયણતા, જનસેવા વગેરે અનેક ગુણોની આરાધના દ્વારા સત્યસ્વરૂપ ઈશ્વરનો સાક્ષાત્કાર કરવા વાંછતા અતંદ્ર આત્માની આ પ્રયોગકથા અનેક વિલક્ષણતાઓને કારણે ગરવી બની છે.

સત્યપ્રાપ્તિની દિશામાં થયેલા જીવનપ્રયોગોની આ હારમાળામાં ‘સત્ય’ જ આલેખનની અંતર્નિહિત એકસૂત્રતા બળવતું દેખાય છે. શબ્દશબ્દમાંથી લેખકની નિષ્ઠા દ્રવે છે. સહાનુભૂતક બિનંગતતાનો વિરલ ગુણ ગાંધીજીને સહજ છે. માતાપિતા, પત્ની અને બીજાં સગાંસંબંધીઓથી માંડી સાંસારિક, રાજકીય, વ્યાવસાયિક કે ધાર્મિક ક્ષેત્રોના પોતાના સમાજમમાં આવેલી અનેકાનેક વ્યક્તિઓનો પરિચય કરાવતી વખતે પણ આત્મનિરીક્ષણ અને તે દ્વારા આત્મશોધન કરતા ગાંધીજી ન્યાયબુદ્ધિને લેશમાત્ર અળગી કરતા નથી. બીજી વ્યક્તિઓનાં યથાતથ નિરૂપણમાં એમણે સમભાવને માર્ગદર્શક ગણીને ગતિ કરી છે જ્યારે સ્વજીવનના પ્રસંગોના આલેખનમાં સત્યને જ નજર સમક્ષ રાખીને કલમ ચલાવી છે. પોતાની બાહ્યાવસ્થાના અસુભગ અંશે અને માઠા

અનુભવો તેમ જ કુટેવોનું સૌંદર્ય સાચું બન્યાન તેઓ આપી શક્યા છે તે પણ એમની અનન્ય સત્યસક્રિયતાને કારણે જ. ગાંધીજીની ઔચિત્યબુદ્ધિ એમના નિરૂપણને વિવેકપૂર્ણ રાખે છે. આ પ્રયોગવૃત્તાન્ત નિર્દેશ, સત્યનિષ્ઠા, સમુદાર ન્યાયબુદ્ધિ, તાટસ્થ્ય અને વિનમ્રતા જેવા ગુણોને કારણે વિલક્ષણ કહી શકાય એવો એકરાર (Confession) બન્યું છે. આ પ્રયોગો માટે ગાંધીજી ‘આધ્યાત્મિક’ વિશેષણ વાપરે છે. અને ‘આધ્યાત્મિક’ એટલે નૈતિક; ધર્મ એટલે નીતિ, આત્માની દૃષ્ટિએ પાળેલી નીતિ તે ધર્મ. એવું એનું અર્થઘટન કરે છે.

‘જીવનચરિત્ર કે આત્મકથા ગમે તેટલી ઊંચી નૈતિક ભૂમિકાએ રચાયેલી હોય, એમાં કલાકૃતિ તરીકે-સાહિત્યપ્રકાર તરીકે તેા પ્રધાન આકર્ષણ હોયુ બેઈ એ માનવનિરૂપણનું. ખીજા સાહિત્યપ્રકારો કરતાં આ ખંનેમાં તેા માનવતત્ત્વનું પ્રાધાન્ય સવિશેષ હોયુ બેઈ એ. ‘સત્યના પ્રયોગો’નું વર્ણન કરવાના હેતુથી ‘આત્મકથા’ના પ્રકારનો આશ્રય લેવામાં ગાંધીજીએ આ દૃષ્ટિએ ભારે બેખમ ખેડયુ કહેવાય. છતાં પોતાના કસબની ખૂબી અને ખામી સમજતા હિતમ કલાકારને બાજે તેવી વિવેકશક્તિ વડે ગાંધીજીએ ‘આત્મકથા’ના કથનાત્મક અંશને તેમ માનવઅંશને નથી કથળવા દીધો કે નથી દબાઈ જવા દીધો. જન્મ અને બાળપણ, લગ્ન, કેળવણી, ઇંગ્લેન્ડનો પ્રવાસ અને ત્યાંના અનુભવો, હિન્દમાં આવ્યા પછી આર્થિક તરફ પ્રયાણ, ત્યાંની જીવનવિદમ્બણાઓ, ડબ્લિન, નાતાલ વગેરે પ્રદેશોમાં ગોરા અને ઇતર વર્ગ વચ્ચે સામાજિક, રાજનૈતિક અને આર્થિક ક્ષેત્રોમાં ઉદ્ભવતા સંઘર્ષો, હિન્દમાં આવીને આફ્રિકાના પ્રશ્ન માટે કરેલો પ્રયાર, નાતાલમાં પુનઃપ્રવેશ વેળા થયેલાં તોફાનો, કિનિકસ સંસ્થાની સ્થાપના, હિન્દમાં પુનરાગમન અને સત્યાગ્રહનાં મંડાણ-લગભગ ચાર દાયકાના આ ગાળામાં સામાજિક, નૈતિક, ધાર્મિક, રાજકારણીય વગેરે ક્ષેત્રોમાં અન્ય સૌ ઉપર પોતાનાં શક્તિ અને

ચારિત્ર્યને બળે વર્ચસ્વ સ્થાપતા જતા સત્યશોધકની મૂંઝવણો, મર્યાદાઓ, તકો, અન્તરાયો, આશાઓ, નિરાશાઓ, સિદ્ધિઓ, અસિદ્ધિઓની ભરચક પરંપરા ધાયકના માનસચક્ષુ સામે ખડી થાય છે; અને આ મંથન અને ક્ષોભનાં વમળોમાં, હરિશ્ચંદ્રનું નાટક બેઈ મુગ્ધ બનેલા બાળક 'મોહનદાસ'માંથી અન્યાય અને આક્રમણની સામે નીડરતાથી ઝૂમતા અને અસત્યનાં બળોને પડકારતા ગાંધીજીના દર્શન થાય છે. એક સ્ફુર્લિંગમાંથી જન્મ બદલે ફેલાવતા કચરાના ઢગને ભસ્મીભૂત કરતી જાળવદ્યમાન અગ્નિજ્વાલા જન્મે છે તેમ શાળાના શિક્ષકે સૂચના આપ્યા છતાં ચોરી ન કરનાર બાળકમાંથી અસત્ય અને હિંસાને હંકાવી સત્યની પ્રતિષ્ઠા કરવા મથતા ગાંધીજી 'ગાંધીજી' બન્યા : આ રૂપાન્તરનો ક્રમિક વિકાસ 'આત્મકથા' કહી બતાવે છે. ગાંધીજીના જીવનપ્રસંગો સાદા સામાન્ય પ્રકારના છે, પણ તેમની દૃષ્ટિ અસિનવ છે. પોતે ઈંદ્રા પ્રયોગો કે એવા પ્રયોગો દરેક માનવ માટે શક્ય છે એ ગાંધીજીની માન્યતા 'આત્મકથા'ના વાચકને સાચી લાગે છે. ભલે પોતે કદાચ જીવનમાં ગાંધીજી જેવું આધ્યાત્મિક બળ કે આત્મશ્રદ્ધા ન દાખવી શકે, છતાં 'આત્મકથા'ના પ્રસંગોમાંનો જીવનરસ એ માણે છે અને એનું હૃદય પ્રેરણા અને સામર્થ્ય મેળવે છે. (ગૌરીપ્રસાદ સુ. ઝાલા).

ગુજરાતી સાહિત્યની પ્રશિષ્ટ 'કૃતિઓની' ચંદ્રિમાં સ્થાન મેળવી ચૂકેલી આ કૃતિમાં કેટલીક મર્યાદાઓ પણ છે: રસિકતાનો ગાંધીજીમાં અભાવ છે એમ કહેવા કરતાં એમણે પોતાની વૃત્તિઓ એ તરફ ઈરાદાપૂર્વક વાળી નથી એમ કહેવું યોગ્ય ગણાશે. આ કૃતિમાં ગાંધીજી કેટલીકવાર પોતાના સ્થાપિત સિદ્ધાંતોની વિરુદ્ધ આચરણ કરતા પણ નજરે પડે છે. સ્વભાવે અને સિદ્ધાંતે અહિંસાધર્મી હોવા છતાં એમણે બાહ્યર વિગ્રહમાં, જૂલુઓના બળવા વખતે અને પહેલાં વિશ્વયુદ્ધમાં અંગ્રેજોને મદદ આપવાનું

વલણ દર્શાવ્યું હતું વગેરે. આ બધી તો એમની પ્રકૃતિગત મર્યાદાઓ ગણવી હોય તો ગણાય. પણ નિરૂપણમાં એમણે પોતાના નિશ્ચય અને તેના પરિણામરૂપે અવગત થયેલી સિદ્ધિ વચ્ચેની જે મંથન-પ્રક્રિયા હશે તેનું અશેષ વૃત્તાન્ત આપ્યું નહીં હોવાથી એમના હૃદયબલને કસોટીએ ચડવું પડ્યું હોય એવી પળો કે પ્રસંગો વિશે પૂરો ખ્યાલ મળતો નથી. કાકાસાહેબ કાલેલકરે ‘ગાંધીજીની સાધના’ નામના રાવજીભાઈ મણિભાઈ પટેલના પુસ્તકની પ્રસ્તાવના ‘પાર્શ્વભૂમિ’માં આ અંગે જે અભિપ્રાય આપ્યો છે તે જોવા જેવો છે. તેઓ લખે છે,

‘ગાંધીજીની આત્મકથા’ અથવા એમના સત્યના પ્રયોગોનું ખયાન વિશ્વસાહિત્યમાં પોતાનું સ્થાન લઈ ચૂક્યું છે.....છતાં કહેવું પડે છે કે અનેક રીતે એ ગ્રંથથી આપણને પૂરતી તૃપ્તિ થતી નથી. સત્યનિષ્ઠ ગાંધીજીએ જેટલું લખ્યું છે તેટલું તો બધું યથાર્થ જ છે પણ એમની પાસેથી આપણે જે જે જાણવા માગીએ છીએ તે બધું એમા આવ્યું જ છે એમ ન કહેવાય. જીવનનો આદર્શ નક્કી કરતા પહેલાં મનમા જે ભવતિ ન ભવતિ આલે છે, જે મનોમંથન આખા જીવનને પ્રભુબ્ધ કરી મૂકે છે તેનું વર્ણન એ આત્મકથામાં કયાય ન મળે. અમુક પ્રસંગ બન્યો એટલે મેં આમ નક્કી કર્યું એમ ગાંધીજી લખી નાખે છે, એ નિર્ણય ઉપર આવતાં પહેલાં કેટલી બૌદ્ધિક વિટંબણાઓમાથી પસાર થવું પડ્યું, કેટલા વિઠ્ઠલપો સહેવા પડ્યા એનો ઉલ્લેખ કયાંય જડતો નથી. અને નિર્ણય થયા પછી પણ શરીરને, એની ટેવોને, ચિત્તવૃત્તિને અને વાસનાઓને તે દિશા તરફ વાળતા કેટલી મહેનત પડી. કેટલા ઘાટ ચઢવા પડ્યા અને તેને માટે આત્મશક્તિ કેળવતા હારજિતની કેટલી ભરતી-ઓટમાંથી પસાર થવું પડ્યું એ બધું એમણે કયાય આપ્યું નથી બાણિ નિશ્ચય અને સિદ્ધિ વચ્ચે કશું અંતર ન હતું. અને રે

થયું હોય તો યે આટલી જખરદસ્ત સંકલ્પશક્તિ કેળવવા માટે તેમણે શુ' શુ' કયું એ તો આપણને મળવું જોઈ એ.' (પૃ. ૧૩-૧૪)

‘.....આ પુસ્તક જીવનચરિત્ર અને કાર્યાત્મક ફિલસૂફીનું ગણવું જોઈ એ. એ આખા જનસમાજને માટે લખાયેલું છે માટે તે સરલમાં સરલ ભાષામાં અને સીધીમાં સીધી અને ઋજુમાં ઋજુ શૈલીમાં લખાયેલું છે. તે અમુક જીવનક્રમની હિમાયત કરવાના ઉદ્દેશથી લખાયેલું છે. તે સાહિત્ય ખાતર સાહિત્ય તરીકે લખાયું નથી. અને છતાં તે સાહિત્ય છે, અને સાહિત્યની જે વધારેમાં વધારે જીવન ઉપર અસર કરવાની શક્તિ આપણે કલ્પી શકીએ, તેટલી બધી, લગભગ તેમાં છે. ગાંધીજીના રાજપ્રકરણી વિચારોની સાથે સંમત નહિ થઈ શકનારાઓને માટે પણ આ પુસ્તક પૂરું આદર યોગ્ય છે.’ (રા. વિ. પાઠક : ગુજરાતી સાહિત્યનું દિગ્દર્શન-૧૯૨૯).

અર્ધશતાબ્દીના અનુભવબોલ (૧૯૨૭) : (લે. ન્હાનાલાલ)

આ કૃતિને કવિ ન્હાનાલાલે ‘એક ગુજર આત્માની ઘડતર-કથા’રૂપે ઓળખાવી છે. એમાં એમનો પ્રયત્ન પોતાનું સુશ્લિષ્ટ આત્મવૃત્તાન્ત પ્રસ્તુત કરવાનો નથી. એમના સુવર્ણજ્યંતી પ્રસંગે ઈ. સ. ૧૯૨૭ના વર્ષમાં એમણે જુદા જુદા ઓતાઓ સમક્ષ કરેલાં સાત આત્મકથાત્મક વ્યાખ્યાનોનો આ સંગ્રહ છે. પોતાના ઘડતર અને ચણતરમાં સહયોગ આપનારા પુરુષો અને સાહિત્યગ્રંથોનો એમાં તેમણે કૃતજ્ઞતાવે ઋણનિર્દેશ કર્યો છે. ધર્મપત્ની માણિકબાઈ, પિતા દલપતરામ અને વિદ્યાગુરુ પ્રો. કાશીરામ દવે એ ત્રણ વ્યક્તિઓ એમના પ્રધાન સંસ્કારવિધાયકો છે. એમના મનોકોષીના બંધારણમાં સંસ્કૃત, ફારસી, અંગ્રેજી, ગુજરાતી અને ગ્રીક સાહિત્ય તથા ધર્મ, ઇતિહાસ અને તત્ત્વજ્ઞાનનું એમનું અધ્યયન પ્રધાનતઃ જવાબદાર છે. ટેનિસન અને કૌતુકરાગી કવિ શેલીની ડાવ્યરચનાઓ એમને

એમની વિશિષ્ટ કાવ્યશૈલીના આવિષ્કારમા મદદ કરે છે. અપદ્યાગદ્ય જેવા અભિનવ સર્જનમાધ્યમનાં બલાબલોની અને એના બંધારણની વિચારણા પણ આ ‘અનુભવબોલ’મા આપણને મળે છે. સ્વમાની, નિર્ભીક અને પારદર્શી વ્યક્તિત્વવાળા ન્હાનાલાલનો રંગદર્શી મિજબજ માણવો ગમે તેવા સ્થાનો પણ અહીં છે. આ અનુભવની કહાણી એમણે મુંબઈ, સૂરત, વડોદરા, નડિયાદ અને અમદાવાદની સાહિત્યરસિક જનતા સમક્ષ રજૂ કરી છે. એટલે તે તે નગરોની સંસ્કારસમૃદ્ધિનો ઉમળકાભર્યો હેવાલ પણ તેઓ આપતા ગયા છે. સૂત્રોપમ વાક્યોથી સભર, તાદ્રશતા માટે પ્રયત્ન કરતી અને અલંકારચારુ શૈલી આ વ્યાખ્યાનોને ન્હાનાલાલીય રૂપ આપે છે. ૧૮૯૨ થી ૧૯૨૭ સુધીના પાત્રીસ વર્ષ આ વ્યાખ્યાનોની સપ્તપદીમા આટોપાઈ ગયાં છે ન્હાનાલાલના ચરિત્રલેખકને આ સામગ્રી ઘણી ઉપયોગી થાય એવું એનું દસ્તાવેજી મૂલ્ય છે.

વડોદરામાં ચાલીસ વર્ષ . શ્રે. સ્વ. રા. બ. ગોવિન્દલાઈ દેસાઈ-૧૯૨૯).

અનુભવચિનોદ : (શ્રે. સ્વ. રા. બ. કમળાશંકર ત્રિવેદી-૧૯૩૩)

આ બંને આત્મવૃત્તાન્તો તે તે ચરિત્રનાયકના જીવનનું એકદેશલક્ષી નિરૂપણ કરે છે. ‘કામ કરવાના ક્ષેત્રમા વારંવાર ફેરફાર થયા હોય તો પણ પોતાનું કર્તવ્ય કરવાનો પ્રામાણિકપણે પ્રયાસ કરવામા આવે તો ઘણું થઈ શકે એમ છે.’ (વડોદરામા ચાલીસ વર્ષ : પ્રસ્તાવના) એવું કહેનાર શ્રી. ગોવિન્દલાઈ દેસાઈ એ ઈ. સ. ૧૮૮૯ થી ૧૯૨૯ સુધીના પોતાના વડોદરાનિવાસનાં ચાલીસ વર્ષનો અનુભવ-હેવાલ અહીં રજૂ કર્યો છે. પોતે વડોદરા રાજ્યના એક અમલદાર હતા અને ન્યાય, પોલીસ, મુલકી વગેરે ખાતાઓમા નોકરી કરી પર્યંતે રાજ્યના નાયબ દીવાનની પદવી સુધી કેવી રીતે પહોંચ્યા અને પ્રજેતકર્પના કાર્યોમા કેવા નિમિત્ત બન્યા તે દર્શાવ્યું છે.

‘અનુભવવિનોદ’ એક વ્યુત્પન્ન વિદ્વાન, સ્વપ્નપ્રતિષ્ઠ અધ્યાપક અને કાબેલ અમલદારની અનુભવકથા છે. વિદ્યાની ઉપાસનાને જ જીવનનો પ્રધાન ધર્મ સ્થાપીને પોતાના સકલ સામર્થ્યને જેમણે ‘કેળવણીક્ષેત્રે કેન્દ્રિત કર્યું’ હતું તેવા રા. બ. કમળાશંકરે પોતાના સ્નેહીઓને જ્ઞાન અને ગમ્મત મળે એ હેતુથી પોતાનાં ‘સંસ્મરણ’ નોંધ્યાં છે. પ્રાથમિક-માધ્યમિક-ઉચ્ચ શિક્ષણની પદ્ધતિ, પરીક્ષાપદ્ધતિ, પાઠ્યપુસ્તકો વગેરે વિશેના એમના વિચારો અને તેમની કારકિર્દી દરમિયાન તેમને એ અંગે થયેલા અનુકૂલ-પ્રતિકૂલ અનુભવોનું, અને પોતાની વિદ્યાર્થી-અવસ્થા તથા ગુરુ, અમલદાર અને સાહિત્યકાર તરીકેની કામગીરીનું પણ એમણે અહીં વર્ણન આપ્યું છે.

સ્મરણયાત્રા અને ધર્મોદય (૧૯૩૪-૧૯૫૨) : દે. કાકાસાહેબ કાલેલકર :

‘સ્મરણયાત્રા’ ગુજરાતી આત્મકથાસાહિત્યની નોંધપાત્ર કૃતિ છે. એમાં લેખકે એમના જીવનના શૈશવ અને કિશોરાવસ્થા પર્યંતનાં જ સંસ્મરણો આલેખ્યાં છે છતાં એ કૃતિની નિખાલસતા, એના લેખકની જાગૃત વિવેકશક્તિ, ઉખાસરી શૈલી, જીવંત રેખાચિત્રો, નરવો વિનોદ, નિદ્રા કટાક્ષ અને સામાજિક તથા રાજકીય પરિસ્થિતિનું ધ્યાન એ સઘળા ગુણોથી એની સાહિત્યિક મૂલ્યવત્તા અનેકગણી વધી છે. લેખક સ્વીકારે છે તેમ એ સંસ્મરણોમાં સંજગતસૂત્રતા નકે આંતુર્પૂર્વિકાની ચોકસાઈ અંગેની શિથિલતા તો હશે પણ જેવા ક્રમે અને જે સ્વરૂપે આ સ્મરણો જીગતાં ગયાં તે જ ક્રમ અને તે જ સ્વરૂપ જળવાયું હોવાથી નૈસર્ગિકતા અને સજીવતાનો નિરૂપણને લાભ મળ્યો છે. સ્મરણોનું આલેખન સમસાવપૂર્વક થયું હોવાથી અહીં સમાલોચનાને નહીંવત્ અવકાશ મળ્યો છે. હળવા હોય કે ગંભીર બધા પ્રસંગોમાં કાકાસાહેબ પ્રૌઢ અને પ્રાસ પર્વેષકની ભારેખમતાથી અહીં વર્ણન કરતા લાગતા નથી પણ સાદાંત શિશુસહજ મૌઘ્ય, મસ્તી,

કુતૂહલ અને રમતિયાળપણું બળવી રાખે છે તે પુસ્તકની સૌથી મોટી અને અત્યંત મહત્વની સિદ્ધિ છે.

પ્રબળ અને કઠ્ઠાગરી સ્મૃતિવાળો લેખક જ આવાં વિવિધ અને વિપુલસંખ્ય સ્મરણોનો લહેજતદાર હારડો રજૂ કરી શકે. સ્મૃતિની સાથે જ લેખક જેને ‘સાત્ત્વિક કલાલિમુખતા’ કહે છે તે એમની અભિજાત રસિકતા પણ અહીં પ્રગટી છે. ૧૯ મી સદીના ઉત્તરાર્ધના મહારાષ્ટ્રના ધર્મનિષ્ઠ, પ્રરક્ષક (Conservative) સંયુક્ત બ્રાહ્મણ પરિવારનાં માતાપિતા, ભાઈભાડું, ભાણીઓ, વગેરેની વચ્ચે જીવેલા અત્યંત દુત્તનો આ સ્મરણવિહાર કોઈ અસાધારણતા નથી દાખવતો પણ એમા હરકોઈના બાળપણની સાથે મેળ ખાઈ શકે એવી વીગતોનું કિસલયચારુ નિરૂપણ છે તેથી એની સાથે તદ્દપ થવાની અનુકૂળતા અનેકગણી વધી જવા પામી છે. શિશુ અને કિશોરજીવનના ખટમધુરા પ્રસંગોનું હકીકતનિષ્ઠ ખયાન વિનોદનો પ્રચુર માત્રામા સ્પર્શ કરાવતું હોય તો એ કેવું હૃદય-સ્પર્શી થઈ શકે તેનું સારું ઉદાહરણ ‘સ્મરણયાત્રા’ પૂરું પાડે છે.

‘સ્મરણયાત્રા’ એ કાકાસાહેબના બાળપણનો નિખાલસ અને નિઃસંકોચ અનુભવ રજૂ કરી, તે વખતના આશાનિરાશા, મુગ્ધ મૂંઝવણો અને કાવ્યમય પ્રસંગોનું ચતુર્થ વર્ણન કરી, પોતાના શુણ્ઢોષો, જયપરાજય અથવા સુદ્ર અહંકાર અને સહજ સ્વાર્થ-ત્યાગનો આંબેહૂખ ચિતાર આપે છે એમ કહી શકાય. આ સ્મરણોમાના પ્રત્યેક ‘ભારે બોધ કે ગાંધીય’ કે કાવ્યમય ચમત્કૃતિ’થી પરિપૂર્ણ છે એવું પણ નથી પણ કાકાસાહેબ તો દરેક સંસ્મરણથી એક પણ મુગ્ધ હૃદયનો તાર છેડી શકાય અને એની પાસેથી ‘હા, મને પણ એમ જ થયું હતું.’ એવો ભીની આખનો એકરાર મળી શકે તો પોતે કૃતાર્થ થશે એવી લાગણી વ્યક્ત કરે છે.

નિર્વિશેષ એવા પોતાના ખાળપણનો આ હેવાલ તેઓ માંદા પડ્યા અને જીવનયાત્રાનો વેગ ખોટકાઈ પડ્યો ત્યારે મનોવિનોદરૂપે લખાયો છે. એમાં જે કાળના પ્રસંગો ટાંક્યા છે તે કાળનું જીવન મોટે ભાગે કૌટુંબિક હતું. સામાજિક તો નહીં જેવું. વ્યક્તિઓ અને સ્થાનોના નિદેશો પહેલાં આવી ગયા હોય અને એમને સમજવામાં ઉપકારક થાય, એવા પરિચ્છેદો પાછળથી યાદ આવતાં કોઈ તદ્દન સિદ્ધ વ્યક્તિ કે પ્રસંગના નિરૂપણ દરમિયાન એમણે મૂક્યા હોય એવું અહીં ખન્યું છે. તેનાથી લેખક પોતે પણ સહાન છે અને તેથી એમણે પુસ્તકને 'પ્રત્યયશૂન્ય હૃદયે' 'નવી પેઢીની સેવા' માટે મોકલ્યું છે.

આ સંસ્મરણો એના વૈવિધ્યને કારણે નહીં તેટલાં તેની મૌલિકતાને કારણે હૃદયસ્પર્શી ખન્યાં છે, અને તેટલે અંશે અનન્ય પણ લાગે છે. લેખકે કહ્યું છે કે કશું સિદ્ધ કરવા કે અસિદ્ધ કરવાના સંકલ્પ કે આગ્રહ વગર આલેખાયેલાં આ સ્મરણો તત્કાલીન સમાજસ્થિતિના અધ્યયનની દૃષ્ટિએ પણ ઓછા ઉપયોગનાં નથી. આ જાણે કૃતિની કાલક્રમની દૃષ્ટિએ સધાઈ આવેલી ઉપયોગિતા થઈ 'પણ કેટલીક વસ્તુઓ કાલનિરપેક્ષ હોય છે. મનુષ્યહૃદયની લાગણીઓ, એના રસો એની મૂંઝવણો જેવી પ્રાચીન કાળમાં હતી તેવી જ આજે પણ છે. આ સનાતન વૃત્તિનો ચિતાર જો સમર્પક રીતે થયો હોય તો મનુષ્યહૃદયને એ અસાધારણ તૃપ્તિ આપે છે.' 'સ્મરણયાત્રા' માં માનવ-હૃદયની સનાતન વૃત્તિઓનો ચિતાર જોવા ઝંખનારને નિરાશ થવું પડે તેવું નથી.

ચરિત્ર વાંચકમયના સર્જન અને વાચન પાછળ રહેલો દૃષ્ટિકોણ જમાને જમાને ફેરવાતો રહે છે. ગાંધીજીના સાહિત્યપ્રવેશ પછી કાકાસાહેબ નાંધે છે તે પ્રમાણે 'ઉદ્ધાત-ભવ્યની શોધ' ઓછી થઈ છે અને 'આત્મીયતાની ઉત્કટતા'ની મૂડીમાં વધારો થયો છે જે

અહિંસાવૃત્તિના ઉદયનું પરિણામ ગણી શકાય. ‘સ્મરણયાત્રા’ના ખાળકે દત્તના શિશુલોકમાં આત્મીયતાની ઉત્કટતાનો અભિરુચિ કરાવવાની ઓછી ક્ષમતા નથી. બલકે લેખકનો સીધોસાદો એકમાત્ર ઉદ્દેશ જ વિદ્યાર્થીઓ અને યુવાનોના હૃદયના તારને ઝંકૃત કરી જીવવાનો છે.

કાકાસાહેબના જન્મથી શાળાજીવનની સમાપ્તિ પર્યંતના આ સ્મરણોને અવગત કરવામાં ઉપયોગી થાય તેવી તત્કાલીન રાજકીય, ધાર્મિક, સામાજિક, ઐતિહાસિક, લૌકિક પરિસ્થિતિની પાશ્વભૂમિ પણ અહીં રજૂ થઈ છે અને શૈશવનું પોતાનું જીવન-ઝરણું કેવા ઝાડી-ઝાખરા, ખડક-પથરા કે ચઢાણ-ઊતરાણ પરથી વહ્યું છે અને એની વડતરકથાના લીલાસુકા પ્રદેશો કેવા છે તેનું આલેખન કરવામાં કાકાસાહેબ પ્રૌઢ પ્રાણ કે દક્ષ વ્યવહાર-પુરુષ મટી જઈ, ખાળકે દત્ત બની ગયા છે; અને ખાળપણની પોતાની અને પરિવેશલક્ષી માહિતીને રજૂ કરી પોતાના જીવનને ઘડનારા પરિબળોનો ખ્યાલ આપી દીધો છે. એ પરિબળોમાં પરિવારનું વાતાવરણ, માતાપિતા અને મોટાભાઈઓ છે. તે શાળાજીવન, શિક્ષકો અને સહાધ્યાયીઓ પણ છે. વૃત્તિની અંતર્મુખતા, કલ્પનાના રાજ્યોમાં રાચવાની ટેવ, અને સમાજમાં ભળવાની બિનઆવડતે ખાળકે દત્તની અંતઃશ્રીને ઘણી વધારી મૂકી છે.

‘સ્મરણયાત્રા’ કાકાસાહેબના વિચારો, વલણો અને વૃત્તિઓની પણ રસિક નોંધ છે કેટલીક માન્યતાઓનો, ઘણાંએક દૃઢમૂલ્ય યથેલા વિચારોનો અને અવનવીન અનુભવોનો એમને ખાળપણમાં સાક્ષાત્કાર થયો છે. તેઓ લખે છે : ‘મારું નાનપણ ઘરના બધા રિવાજો, વ્રતો અને ઉત્સવો, વહેમો, માન્યતાઓ અને લાગાઓ અઝાપૂર્વક પાળવામાં ગયેલું. આવી રૂઢિનિષ્ઠામાંથી બોળી ભક્તિ કેળવાઈ, ભક્તિ સામે તાર્કિકતા બચત થતાં શંકાશીલતા વધી શકાર્ણીલતાએ અને દિનમત્ત જુવાનીએ થોડા-ઘટે

નાસ્તિકતાનું સ્વરૂપ પકડયું. આ નાસ્તિકતામાંથી શુદ્ધ જિજ્ઞાસા પ્રગટ થઈ અને હું કેવળ બુદ્ધિવાદી બન્યો. બુદ્ધિવાદના નેછેડાનું દર્શન થયા પછી વૃત્તિ પાછી વાળી અને શ્રદ્ધાના ક્ષેત્રની ઝાંખી થઈ. પરિણામે ધર્મના શુદ્ધ, ઉજ્જવળ, સનાતન સ્વરૂપનો સાક્ષાત્કાર થયો. ’ (સ્મરણયાત્રા : પૃ. ૨૩૭)

આ જ રીતે પોતાની સ્વભાવગત વિલક્ષણતાઓ અને વિચિત્રતાઓનાં ઉદ્ભવસ્થાનો અને એના સ્વીકારત્યાગનું પૃથક્કરણ કરી પોતે બાળપણમાં જે અપલક્ષણોના ભોગ બનેલાં તેનું નિદર્શન પણ નિખાલસ બનીને એમણે કર્યું છે. એક ઉદાહરણ આ વાતના સમર્થનમાં પૂરતું છે : તેઓ લખે છે : ‘ એ ચોપડી (કામકંદલા) ના વાચને પોતાની અસર બતાવી અને મનમાં મેલા વિચારો આવવા લાગ્યા. પણ ઘરની રહેણીકરણી અને સંસ્કારો શુદ્ધ, પિતાશ્રીની ધર્મનિષ્ઠા જબરી અને મોટાભાઈની નૈતિક ચોકી નિરંતર જાગત તેથી કલ્પનાની વિકૃતિ ઉપરાંત ઝાઝી માઠી અસર થઈ નહીં. ’ (સ્મરણયાત્રા : પૃ. ૬૩)

સ્મરણોની આ યાત્રા બાળક અને કિશોર દત્તના નિશાળના ગોઠિયાઓ, અને શિક્ષકો વિશેના અવનવીન અનુભવો પણ રજૂ કરે છે; એમાંથી કાઠાસાહેબના ચારિત્ર્યને ઘડનારી કેટલીક વ્યક્તિઓનો પરિચય મળે છે. કળા, કાવ્ય અને સંગીતના પ્રેમનો પ્રાદુર્ભાવ, સાત્ત્વિક કળારસિકતાની કેળવણી આપતા ધાર્મિક ઉત્સવો, કર્મકાંડ, ભક્તિ, વ્રતવૈકલ્ય, પુરાણશ્રવણ, શનિમાહાત્મ્ય-સ્વપ્નાધ્યાય - પાંડવવ્રતાપ - રામવિજય - વિવેકાનંદના ગ્રંથો-ભગવદ્ગીતા અને તુકારામ જેવા સંતોની વાણી ઇબ્નો બાળક દત્તના માનસઘડતરમાં અને સંવેદનસમૃદ્ધિમાં ફાળો વગેરેની પણ અહીં સવીગત નોંધ પ્રાપ્ત થાય છે.

કાઠાસાહેબે બાળપણ અને કિશોરાવસ્થાનાં અઢાર વર્ષ દરમિયાન નાની મોટી અનેક વ્યક્તિઓના વિવિધ સંસ્કારો ઝીલ્યા

છે. એમાં શિક્ષકો, સહાધ્યાયીઓ, પટાવાળાઓ, નોકરો, ભાઈઓ, માતાપિતા, એમની ખૂબ આજ્ઞા, વગેરેનો સમાવેશ થાય છે. એ ખ્યાલો ખાળક રૂપે અને કિશોરરૂપે એમણે અનુભવેલા વ્યક્તિત્વોનું, જરૂર લાગી ત્યાં પોતાના તરફથી થોડું સાબ્ય ઉમેરી, આલેખન સુરેખ રીતે કર્યું છે. તરુણ વિદ્યાર્થીઓને આત્મનિરીક્ષણ કરવા પ્રેરે એવા પોતાના સ્વાનુભવોની રસિક નોંધ પણ એમાં ઉમેરાતી જાય છે. હકીમસાહેબ, જગન્નાથપુવા, આજ્ઞા, આઈ, પિતા વગેરેનાં, દત્તના અવનવીન અનુભવોથી ખચિત, વ્યક્તિત્વચિત્રોમાંથી એના-જીવનને ઘડનારી સામગ્રીનો પરિચય પણ ઓછો પમાતો નથી.

આવા વ્યક્તિચિત્રાક્રોનોની સાથે જ એનું વર્ણનમાધુર્ય પણ ‘સ્મરણયાત્રા’ની હૃદયસ્પર્શિતામાં વધારો કરનારો શૈલીઅંશ છે. કોઈકવાર વાર્તા માડવાના હોય એવી રીતે તેઓ શરૂઆત કરતા લાગે છે તો ક્વચિત્ પૌરાણિક અનુશ્રુતિઓની મદદ લઈ તેઓ કામ કાઢે છે, ‘કપાળ-યુદ્ધ’, ‘તમાઓ’, ‘કાવ્યમય જ્ઞાન’, ‘ખચરગાડી’, ‘વાઘની માશી’, ‘ટાચકા ફેડયા’, જેવા પ્રકરણશીર્ષકો એમાંના આવનાર વર્ણન માટે પ્રથમથી જ જિજ્ઞાસારસને દ્રવતો કરે છે તો ‘એકાદ પ્રકરણ વાચતી વખતે તેમાંનો મનોરંજક પ્રસંગ અને ભાષાશૈલીનો આસ્વાદ લેવામાં વાચક તદ્દલીન થઈ ગયેલો હોય તેવામાં વીજળીનું ખટન દબાવ્યા પ્રમાણે એકાદ વાક્ય લખીને જ તેમાં સમાયેલા રહસ્ય પર એક નવો પ્રકાશ પાડવાની કાલેલકરની શૈલી’ પણ આ વર્ણનોની આહ્લાદકતા વધારે છે. ગોકર્ણની યાત્રા કરીને પાછા આવતી વખતે એમને અનુભવવા મળેલ સાગરસંક્ષોભનું જે કરાલ ચિત્ર એમણે ચીતર્યું છે અથવા સરુના જંગલમાં રસ્તો ભૂલી જતા એમને જે મુશ્કેલી પડેલી તેનું વર્ણન કર્યું છે તે એમના વર્ણનમાધુર્યનો પરિચય કરાવે છે. ‘નાગરવેલની વાડી’ અને ‘સરુનાં ઝાડ’ જેવા

પ્રકરણે નિર્સર્ગદર્શનના આનંદને અભિવ્યક્ત કરતાં પ્રકૃતિકાવ્યો વાંચનારો આનંદ આપે છે તે પણ એમની વર્ણનશક્તિને કારણે જ.

‘સ્મરણયાત્રા’ના સ્વાભાવિક અનુસંધાનરૂપે જને જોવાનું છે તે પુસ્તક છે કાકાસાહેબની ધર્માનુભવયાત્રાનું પ્રામાણિક ખયાન રજૂ કરતું ‘ધર્મદિવ્ય’. સર્જનાત્મક કે ચિંતનરસિત, ગમે તે પ્રકારના સાહિત્યમાં કાકાસાહેબની કલમ ચાલે પણ એમની આંતરચેતના કે અધ્યાત્મનો એક સજીવ અંશ બની ગયેલી ધાર્મિકતા તે પ્રચ્છન્ન કે પ્રગટરૂપે વહ્યા જ કરે છે. એ ધાર્મિકતા જને તેઓ ‘ધર્માનુભવ’ રૂપે ઓળખે છે તેનો ભિન્ન એમના શૈશવ-કૌમાર્ય અને યુવાવસ્થાના કેટલાક પ્રાકૃત-સંસ્કૃત અનુભવો સાથે જોડાયેલો છે. તેની દસ્તાવેજી મૂલ્ય ધરાવતી નોંધ આ પુસ્તકમાં છે. એમના જીવનચરિત્રની સામગ્રી કદાચ એમાંથી જૂજ મળે પણ એમની આધ્યાત્મિક સંપન્નતાનો વિકાસપથ તે આપણે સંશય-મુક્ત થઈએ તેવો અને તેટલો એમાંથી મળે છે. ‘જીવનચિંતન’ નામના તેમના પુસ્તકમાં જને તેમણે ‘વ્યક્તિગત ધર્મબુદ્ધિ’ (Individual conscience) કહી છે તેના પ્રાદુર્ભાવમાં જવાબદાર એવાં પરિસ્થિતિઓ, વ્યક્તિઓ, પ્રસંગો અને પુસ્તકોનું અહીં વર્ણન પ્રાપ્ત થાય છે. પુસ્તક આત્મલક્ષિતાનો રણકો સાઘંત સંભળાવતું હોવા છતાં લેખક આત્મસિદ્ધિનો આલેખ આપવાની ધૃષ્ટતા કરતા હોય એવું ક્યાંય દેખાય નહીં એટલી બધી ઋજુતા એમાં ભરેલી પડી છે.

‘ધન્ય સંકલ્પ’ નામના પ્રથમ પ્રકરણથી શરૂ થતી અને ‘પરમ ધર્મ-આત્મદર્શન’ નામના સાડાત્રીસમા પ્રકરણથી ઉપસંહૃત થતી આ માત્ર ૧૪૨ પૃષ્ઠની પુસ્તિકામાં કાકાસાહેબે કરેલ પોતાની આત્મખોજનો સંત્રિષ્ઠ ચિતાર છે. એ ખોજ દરમિયાન એમને જે વિવિધ અનુભવો થયા એને એમણે યોગ્ય રીતે ધાર્મિક અનુભવો કહ્યા છે. એ ધાર્મિક અનુભવો અને આજકાલના ઘણા લોકો જને

સામાન્ય રીતે ધાર્મિક અનુભવો માને છે (જેમાં ઈશ્વરવિષયક અનુભવો, અતીન્દ્રિય અંતરાત્મા વિશેના અનુભવો વ. આવે છે) તેમા તકાવત છે. પોતાના ધાર્મિક અનુભવોનું સ્વરૂપ સમજાવતા તેમણે લખ્યું છે કે ‘જે અનુભવ દ્વારા આત્માનો વિકાસ થાય છે, વ્યક્તિત્વ વધે છે, અતીન્દ્રિય વસ્તુ પર ચોખ્ખી શ્રદ્ધા બેસે છે, અને માણસ ઈન્દ્રિયસુખની લાલસા છોડી દેહરખો મટી, જીએ ચઢે છે તે ધર્માનુભવ છે. ઉત્કટ પ્રેમ, નિરપેક્ષ સેવાભાવ, સત્યની ખોજ. અને જ્ઞાનની અદ્ભુત ખોજ, શીતળ ભાવે અથવા પ્રસન્નતાથી થતું ખલિદાન, સર્વ ભૂતો પ્રત્યે થયેલો સમભાવ એ બધા ખરેખરા ધર્માનુભવો જ છે.. .. માણસ પૂર્ણ રીતે જીવન જીવે એટલે એને સ્વાભાવિક રીતે આવા અનુભવો આવતા જાય છે. પણ ધર્માનુભવની અસર જીવન પર ચમત્કારી અને જિંડી થતી હોવાથી ખાસ સાધના દ્વારા શ્રવણ, ધનન અને ધ્યાન દ્વારા એ અનુભવ વહેલા થાય, વ્યવસ્થિત થાય અને જિંડે પડે એવો પ્રયત્ન માણસ કરે છે. ધર્માનુભવ માટેની એ સાધનાની સફળતાને પણ ધર્માનુભવ તરીકે જ ઓળખવામા આવે છે.’ (ધર્મોદય : પૃ. ૬, ૭)

આ બધા અનુભવો લેખકને માતાપિતા, કુટુંબ અને સમાજે મહદંશે કરાવ્યા છે. તેથી પ્રાસ્તાવિકમાં તેમણે લખ્યું છે કે, ‘માણસ પોતાની ધર્મ વિશેની કલ્પનાઓ સૌથી પહેલાં વૃજો પાસેથી, કૌટુંબિક રિવાજોમાથી અને સામાજિક સંસ્થાઓમાથી મેળવે છે. પ્રથમ તો આ બધી વસ્તુઓ ઓઢવાની જ હોય છે. માણસ જન્મે છે તે માતા સાથે સંબંધ બાંધીને જ. માતા દ્વારા એ પિતાને ઓળખતો થાય છે. એ બંને દ્વારા પ્રથમ કુટુંબમા અને ત્યારપછી એના સમાજમાં એનાં મૂળિયાં રોપાય છે અને દઢ થાય છે.’ (ધર્મોદય પૃ. ૩.)

લેખકને ખાસ કરીને ઉપર્યુક્ત ત્રણ સ્ત્રોતમાંથી વખતોવખત ધર્મદીક્ષા મળી છે અને એ સૌ પ્રથમ આવી તેવી

પછી સેવવાની અને તે પછી જ આત્મસાત્ કરવાની એમ ત્રણ સ્થિતિઓને વટાવીને દૃઢમૂલ થઈ છે. 'કેવળ સિન્નસિન્ન-મૌલિક-ધર્માનુસરોનો હિદય' કેમ થતો ગયો એનાં સંસ્મરણો જીવનક્રમે (chronologically) નોંધવાનો કાકાસાહેબનો અહીં પ્રયત્ન છે. પણ એ જીવનક્રમ એમણે જાગવ્યો હોય એવું લાગવા કરતાં ધર્માનુસર વર્ણવવા માટે અનિવાર્ય હોય તેવા વીઝેલા પ્રસંગોની જ એ રજૂઆત હોવાની છાપ સવિશેષ પડે છે. સ્મરણો ઉપર આધાર રાખનારા સર્જનનું એ જ સ્વાભાવિક સંવહન હોય, તેથી જીવન-વિકાસનાં ક્રમિક સોપાનો સાથે એ અનુસરો પણ ક્રમાનુસાર તંત્રોત્તર મળે જ એવું તારવી કાઢવું અઘરું છે.

'ધર્મોદય' એક રીતે 'સ્મરણયાત્રા'ની પુરવણી જેવું પુસ્તક પણ બન્યું છે. માતાપિતા, આજ્ઞા, ભાઈઓ, અન્ય વ્યક્તિઓ, પુસ્તકો, સંસ્થાઓ અને સ્થળોનો કાકાસાહેબના જીવનઘડતરમાં જે ફાળો છે તેની વીગતોનો દોર અહીં લંબાવવામાં આવ્યો છે, અલબત્ત અહીં એ સર્વનો ઉદ્દેશ લેખકની વ્યક્તિગત ધર્મખુદ્ધિના ઉદ્ભવ અને વિકાસને દર્શાવવા માટે કરવામાં આવ્યો છે તેટલું જ. એ આ કૃતિની આનુષંગિક છતાં સ્વાભાવિક પ્રાપ્તિ છે.

પંડિત સુખલાલજીએ 'ધર્મોદય' વિષયક પોતાના એક લેખને 'ખિંદુમાં સિંધુ' નામ આપ્યું છે તે સૂચક છે. તેઓ લખે છે, 'સ્મૃતિ, તર્ક, કલ્પના, સમજણ અને જિજ્ઞાસા એ બધાંનાં ખીજ તેમને જન્મસિદ્ધ કે વારસાગત છે, પણ તે નાનાવિધ સામગ્રી પામી યથાકાળે ખૂબ ફાલ્યાં અને ફૂલ્યાં છે, જેની પ્રતીતિ પ્રસ્તુત સંગ્રહ કરાવે છે... પરંતુ આ યાત્રાની વિશેષતા મને લાગી છે તે તો એ કે એમણે સાદા અને સાવ સાદા દેખાય તેવા પ્રસંગોમાંથી જીવનસ્પર્શી વ્યાપક ધર્મસંસ્કાર તારવ્યો છે. અને તે જે રીતે તારવ્યો, જે રીતે પચાવ્યો અને જે રીતે અત્યારે જીવનમાં કામ કરી રહ્યા છે તેનું સુરેખ ચિત્ર આપ્યું છે.'

(દર્શન અને ચિંતન-૨, પૃ. ૮૫૬)

આત્મવૃત્તાન્ત (૧૯૩૫) . (લે. છોટાલાલ નરસેરામ ભટ્ટ)

લેખકે આ વૃત્તાન્ત પોતાના એક મિત્રના આગ્રહથી ૧૯૩૫ના માર્ચમા લખવાનું શરૂ કરેલું. એમાં ૧૯૧૦ની સાલમાં તેઓ નિવૃત્ત થયા ત્યાં સુધીનો હેવાલ મળે છે. વૃત્તાન્તમાં લેખકની બાલ્યાવસ્થા, શિક્ષક તરીકેની તેમની વ્યાવસાયિક કારકિર્દી, તેમની લેખનપ્રવૃત્તિ અને તેમનો વડોદરાનિવાસ અહેવાલરૂપે મળે છે. સાધારણ ઠક્કાની આર્થિક પરિસ્થિતિને લીધે છોટાલાલ ભટ્ટને અનુભવની પહેલી મુશ્કેલીઓ છતાં તેમણે સંપાદિત કરેલું અનેક ભાષાવિશારદત્વ એમના આરિઘ્યમાં રહેલી ઉદ્યોગપરાયણતાનું ઘોતક ગણી શકાય તેવું છે. વિનાદ, વિદ્યા, ઉદ્યમ, અભ્યાસ, એમની પ્રકૃતિને ફાવી ગયેલા ગુણો હતા. પોતાના સમયની કેળવણીવિષયક અને સામાજિક પરિસ્થિતિનો ચિતાર પણ એમણે આપ્યો છે. છોટાલાલની ભાષા ખાસ કેઈ વૈયક્તિક છટા ખતાવ્યા વગર વૃત્તાન્તવાહી ખનીને અટકી ગઈ છે.

‘પ્રાચીન કાવ્ય ત્રૈમાસિકમાં અને પ્રાચીન કાવ્યમાળામાં પ્રેમાનંદને નામે, એના કલ્પિત પુત્ર વલ્લભને નામે અને શિષ્યોને નામે, નવીન કૃતિઓને જૂની ગણાવીને, પ્રગટ કરવાની જે ચતુર યોજના ઓગણીસમી સદીના અંતભાગમાં ઘડાઈ હતી એમાં આ છોટાલાલ ભટ્ટનો ભાગ મહત્વનો હતો એ સુવિદિત હતું. એથી છોટાલાલ ભટ્ટનો આત્મવૃત્તાન્ત એ કૂટ પ્રશ્નનું, અનેક તર્કવિતર્કોનાં અને અનુમાનોનાં દ્વાર સદાને માટે ખંધ કરે એવું નિર્ણયાત્મક નિરાકરણ કરશે એવી આશા સહજ ઉદ્ભવે. પણ એ આશા સફળ થઈ નથી..સરલ ભાષામાં લખાયેલું, ચરિત્રનાયકની જ્ઞાનાર્જનાનું અને સાહિત્યસિદ્ધિનું વિનયપૂર્ણ વર્ણન આપનારું, સ્થળકાળની ચોક્કસાઈ અને પ્રસંગવર્ણનની ચોક્કસાઈ બળવનારું

આ આત્મચરિત્રકથન આપણા આત્મવૃત્તાન્તસાહિત્યમાં ગણના-
પાત્ર ઉમેરી ખની રહે છે.' (રામપ્રસાદ બક્ષી)

જીવનસંસારણાં (૧૯૩૮) : (લે. શારદાબેન મહેતા)

આગળ જેનો ઉલ્લેખ કર્યો છે તે 'શીરીન મડમ' નામના એક સ્ત્રીએ લખેલા આત્મચરિત્ર પછી લગભગ પચાસ વર્ષના લાંબા ગાળા બાદ બીજી સ્ત્રીએ લખેલું આ આત્મચરિત્ર, દેશની બીજી સ્ત્રીઓ પોતાના અનુભવો વાંચી ધોધપાઠ લે અને ભૂતકાળના ખતાવોના આલેખન દ્વારા પોતાને પણ માર્ગદર્શન પ્રાપ્ત થાય એવા ખેવડા ઉદ્દેશને ધ્યાનમાં રાખીને લખાયું છે. લેખિકાનું દષ્ટિ-બિંદુ અંતર્મુખ નહીં તેટલું બહિર્મુખ છે. પરિણામે આત્મકસોટી દ્વારા પ્રાપ્ત થતા આત્મશોધનનો બિનનંગત હેવાલ અહીં મળતો નથી. એક હિંદુ સ્ત્રી સમાજનાં રૂઢિચુસ્ત બળોનો સામનો કરીને વ્યક્તિ, કુટુંબ, સમાજ અને દેશ તરફ ઉત્તરોત્તર ઉત્ક્રાન્ત થતી સેવાની સાવનાને કેટલી ધીરજ અને તિતિક્ષા વડે સિદ્ધ કરે છે તેનો સ્વીગત ઇતિહાસ અહીં રજૂ થયો છે. 'સંસારણાં' લેખિકાના સરલ-મધુર, શુદ્ધ-શાન્ત અને સહિષ્ણુ વ્યક્તિત્વનો પરિચય કરાવે છે. તેમનું લખાણ વાક્યબંધમાં ઘણીવાર ઢીલું દેખાતું હોવા છતાં એકંદરે પ્રસાદપૂર્ણ અને નિખાલસ હૃદયના નિર્દોષ ઉદ્ગારો ભર્યાં બન્યાં છે.

મારી જીવનસ્મૃતિ તથા નાંધપોથી (૧૯૩૮) : (લે. કનુબેન દવે)

'જીવનસ્મૃતિ' અને 'નાંધપોથી' નામના આ કૃતિના બે ખંડ લેખિકાએ પાડ્યા છે. પહેલા ખંડમાં પોતાની બાલ્યાવસ્થા, વિદ્યાર્થી અવસ્થા, દામ્પત્ય, અને લેખિકા-જીવનનાં સંસ્મરણો વીગતવાર આલેખ્યાં છે. એમના ઉત્કર્ષમાં એમના પતિનો પ્રેતસાહક સહવાસ ઘણી બધી રીતે કારણભૂત બન્યો હોવાનું તેઓ નોધે છે. નિરાડંબર નિરૂપણશૈલીમાં અહીં એક આદર્શસેવી, અભિજાત,

સાહિત્યપ્રિય, વેદનશીલ અને પ્રાગતિક મનોવૃત્તિ ધરાવનારી સન્નારીની વિકાસકથા પ્રાપ્ત થાય છે. બીજા બંડ જેને તેમણે ‘સંવેદનસંહિતા’ પણ કહ્યો છે તે એક રીતે તો એમના જુદા જુદા વિષયો પરના વિમર્શને રજૂ કરનારો વિચારણા-બંડ બન્યો છે. ધર્મ, નીતિ, કિલસૂફી, પ્રેમ, લગ્ન, સંસાર, શિક્ષણ, સાહિત્ય, કલા, વિજ્ઞાન, રાષ્ટ્ર, રાજકારણ જેવા મુદ્દાઓ ઉપરનું તેમનું ચિંતન અહીં રજૂ થયું છે.

અડધે રસ્તે (૧૯૪૨), સીધાં ચઢાણ (૧૯૪૩), સ્વપ્નસિદ્ધિની શોધમાં (૧૯૫૩) : (લે. કનૈયાલાલ મુનશી)

‘શ્રી. મુનશીના આગમન સાથે આપણું આત્મકથા-સાહિત્ય નવાં જ વહેણો ધારણ કરે છે. નર્મદે ઉદ્દાધિપતિ અને ગાધીજીએ સંસ્કારેલી સત્યપ્રિયતાને સરસતા તરફ વાળનાર શ્રી મુનશી છે. ગુજરાતીમાં લાખાભા લાંબી અને સૌથી વિશેષ રસિક આત્મકથા મુનશીની છે. નવલકથા અને આત્મકથા સહોદર સાહિત્યપ્રકારો છે. તેની સચોટ પ્રતીતિ આપણને આ આત્મકથા વાચતા થાય છે. અને આ કારણે જ શ્રી. વિશ્વનાથ ભટ્ટ ‘ચરિત્ર શાસ્ત્ર નથી પણ કળા છે’ એ સિદ્ધાંતના મૂર્ત ઉદાહરણરૂપે ગણાવીને એને ‘સર્જનાત્મક આત્મકથા’ તરીકે ખિરદાવે છે ને ?’ (ધીરુભાઈ ઠાકર)

‘અડધે રસ્તે’માં મુનશી પોતાના પૂર્વજનો પરિચય આપણને કરાવે છે. ‘બધા ભાગ્યે પોતાને હોશિયાર, ગર્વિષ્ઠ અને મિબજ ગણતા; મુત્સદ્દી પણ લેખતા’. (અડધે રસ્તે : પૃ. ૯) એમ મુનશીએ કહ્યું છે. પિતા તરફની લેખકની લક્ષિત્યે એમનામાં આત્મવિશ્વાસ પ્રેર્યો છે અને એમના જીવનવૈભવના પાયામાં છે તે પ્રજ્વલિત મહત્વાકાંક્ષાની શક્તિને ખીલવી છે. બીજા બંડમાં મુનશી પોતાની બાહ્યાવસ્થાનો હેવાલ આપે છે જેમાં દૃ. એમના જન્મથી શરૂ થઈ તેઓ મેટ્રિકની પરીક્ષામાં પા

ત્યાં સુધી ચાલે છે. આ ખંડમાં પોતાનાં અનેક, વિલક્ષણ વ્યક્તિતા ધરાવનારાં, આપ્તજનોનો સ્મરણપટ પર અંકાઈ જાય તેવો આલેખ તેઓ દોરી આપે છે. ગાંધીજીની જમ મુનશીએ પોતાનાં માતા જીજ્ઞાસુ ચિત્ર પરિશુદ્ધ, અકલંક અને મંગળમૂર્તિરૂપે આદરભાવથી આર્દ્ર બનીને દોર્યું છે ત્રીજો ખંડ ‘વઢાદરા કોલેજમાં’ મુનશીના કોલેજજીવનનાં ચાર વર્ષનું તાદશ ચિત્ર જીભું કરે છે. ૧૯૦૬ની સાલમાં મુનશીને બી.એ.ની ઉપાધિ મળે છે ત્યાં સુધીનું જીવન તે ખંડમાં આવરી લેવાયું છે.

‘સીધાં ચઢાણુ’ આ ચરિત્રમાલાનો બીજો મણકો છે. ૧૯૦૭ થી ૧૯૨૨ સુધીનાં વર્ષોનું મુનશીનું મુંબઈનું વ્યાવસાયિક જીવન, હાઈકોર્ટના વકીલ મુનશીની ઉત્તરોત્તર તેજસ્વિતા પ્રાપ્ત કરતી ગયેલી કારકિર્દીના ઉદ્દેશ સાથે અહીં મુકાયું છે. ‘મુંબઈની શેરીઓમાં’ નામના આ કૃતિના પ્રથમ ખંડમાં, ૧૯૦૭માં આર્થિક મુશ્કેલીઓની વચ્ચે મુનશીએ કાયદાનો અભ્યાસ પૂરો કરી એડવોકેટપદની પ્રાપ્તિ કેવી રીતે સિદ્ધ કરી તેની માહિતી મળે છે. બીજા ખંડ ‘હાઈકોર્ટ’માં મુનશી અદાલતના અનુલ્લેખોનું વર્ણન આપે છે. ત્રીજો ખંડ ‘મધ્વરણુ’ (મીઠું અરણ્ય) એમના જીવનનાં મધુરતમ સંવેદનોના ઉદ્દભવમાં નિમિત્ત બનેલા એમના માથેરાનનિવાસનાં સંસ્મરણો ટાંકે છે. મુનશીની વાહ્ય-પ્રવૃત્તિનો વિસ્તૃત ઇતિહાસ આ ખંડમાં પ્રાપ્ત થાય છે. યુવાન મુનશીની કલ્પક જુદી, જીવનના પ્રત્યેક ક્ષેત્રમાં સરસતાનો સાક્ષાત્કાર કરવાની મનોવૃત્તિ, રાષ્ટ્રસેવા અને સમાજસુધારણા માટેનો અત્યુત્સાહ, અને વીરપૂજાતત્પરતા આ કૃતિના મુનશીને જાજ્વલ્યમાન માનવમૂર્તિ રૂપે આપણી સમક્ષ પ્રસ્તુત કરે છે. ‘અડધે રસ્તે’માં પોતાના પૂર્વજોની પ્રકૃતિગત વિલક્ષણતાઓનું રોમેન્ટિક આલેખન કરનાર મુનશી મુંબઈના કોર્ટ-જીવન અને જાહેરજીવન દરમિયાન એમના સંસર્ગમાં આવેલા મહાનુભાવોનાં

રેખાચિત્રો આપે છે. ભુલાભાઈ દેસાઈ, સર ચુનીલાલ અને જમશેદજી દાદા જેવા પ્રથમ પંક્તિના એડવોકેટો, લલ્લુભાઈ શાહ, અને મેકલાઉડ જેવા ન્યાયમૂર્તિઓ. ગાંધીજી, લોકમાન્ય અને જયકર જેવા રાજકારણના તેજસ્વી નાયકો, તેમ જ ચંદ્રશંકર પડયા, નહાનાલાલ, નરસિંહરાવ અને બલવંતરાય જેવા સાક્ષરોની સર્જક કલમ દ્વારા દોરાયેલી જીવંત તસવીરોની ચિત્રમંજૂષા આ કૃતિ બની ગઈ છે.

એડવોકેટ તરીકેની મુનશીની નવ વર્ષની હાઈકોર્ટની કારકિર્દીના હેવાલમા પૂરું થતું આ કૃતિનું વૃત્તાન્ત મુનશીના વ્યક્તિત્વવિકાસની, ‘અડધે રસ્તે’ માં દેખાય છે તે વિકાસને મુકાબલે, ઓછી પ્રગતિ બતાવે છે. વ્યાવસાયિક જીવનની તડકી-છાયડીની આ કથા ‘સીધા ચઢાણ’ જેવી દુઃસાધ્ય છે અને અનેક પ્રકારના અનુભવોથી સમૃદ્ધ છે. મુનશી જેને પોતાના જીવનનો સૌથી વધુ મહત્વનો અને સર્જનાત્મક કાળ ગણે છે તે ૧૯૨૩ થી ૧૯૨૬ નો ચાર વર્ષનો અવધિ ‘સ્વપ્નસિદ્ધિની શોધમાં’ નિરૂપાયો છે. આ કૃતિ સરસતાના આરાધક અને આલેખક મુનશીની રસમત પ્રણયકથા છે અને પ્રણાલિકાલંબક સર્જકના સ્પંદનોની નોંધપોથી પણ છે. મુનશીનો લીલાવતી સાથેનો પહેલવહેલો પરિચય, એ પછી શરૂ થયેલી બે હૃદયોની અદ્વૈત-ઝંખના અને એ પ્રણયકથા સાથે આલેખાતી પત્ની અતિલક્ષ્મીના જીવનની કુરુણતા આ વૃત્તાન્તને નવલકથા જેવું બનાવે છે.

મુનશીએ સ્વીકારેલું સામાજિક બહારવટું, ‘શુજરાત’ સામયિકની શરૂઆત, શુજરાતની અસ્મિતાની ભાવનાનો ઉદય, સંસદની સ્થાપના, લીલાવતીનો સાહિત્યમંડળમાં પ્રવેશ, મુનશીની ‘અવિભક્તિ આત્મા’ માટેની ઝંખના, સાહિત્યસંસદના કાર્યક્રમને અંગે મનહરરામ, વિજયરાય, ખડુભાઈ ઉમરવાડિયા, શંકરપ્રસાદ, નરસિંહરાવ, બલવંતરાય, મસ્તકકીર, મણિલાલ નાણાવટી વગેરેનો સહકાર.

‘સરસતા ખાતર સરસતા’ ના ‘સારસ્ય ધર્મ’નું દર્શન, પ્રજ્ઞાલિકાવાદનો વિરોધ, જોવા અનેક મુદ્દાઓનું આ કૃતિમાં મુનશીએ હૃદયસ્પર્શી વર્ણન કર્યું છે.

‘સ્વપ્નસિદ્ધિની શોધમાં’ સાહિત્યદષ્ટિએ મૂલ્યવાન ગ્રન્થ બની રહે છે. એમાં શુદ્ધ વર્ણન નથી, પણ કર્તાની વિશિષ્ટ શૈલીનું રસિક કલામય સુંદર સર્જનકૃતિની પંક્તિમાં ખસે એવું નિરૂપણ છે. જીવનકથામાં સર્જન જોવો કલાવૈભવ દાખવતી આ કૃતિ એ કારણે અપૂર્વ બની છે. અને આવી આકર્ષક, હૃદયંગમ શૈલીમાં સર્જન થઈને આવતું જીવનતત્ત્વ એમાંની તપશ્ચર્યાને લીધે, પાવિત્ર્યની ભાવનાને લીધે, કાર્યેન્દ્રિયવિશુદ્ધિના આગ્રહને લીધે, સતત સેવેલા સંયમને લીધે અને પૌતા ઉપરાંતની અન્ય મુખ્ય વ્યક્તિઓના પણ વાચકના હૃદયમાં અદ્ભુત ઉપભવે, અહોભાવ ઉપભવે, એવા આલેખનને લીધે ઉદાત્તતાની ઉચ્ચ કક્ષાએથી નીચું પડતું નથી એ કારણે આ કૃતિ સત્વપૂર્ણ બની છે ’ (રામપ્રસાદ બક્ષી).

જીવનનાં ઝરણાં. ભા. ૧-૨ : (૧૯૪૧-૧૯૬૦) :

(દે. રાવજીભાઈ મણિભાઈ પટેલ)

ઈ. સ. ૧૯૦૭ થી ઈ. સ. ૧૯૩૭ સુધીનાં ત્રીસ વર્ષોના યૌતાના જાહેર લોકસેવાની પ્રવૃત્તિના અનુભવો વાચકને કંઈક અંશે ઉપયોગી થશે એમ માનીને ‘જીવનનાં ઝરણાં’ ના પ્રથમ ભાગમાં લેખકે રજૂ કર્યા છે. વિદ્યાર્થી, વેપારી, સમાજસુધારક, દક્ષિણ આફ્રિકાની અને ભારતની સત્યાગ્રહલડતોના સાથી, મહાસભાના સેવક, પતિ, પિતા, પુત્ર અને મિત્ર તરીકેની સિદ્ધ સિદ્ધ ફરજે બળવતા વહેવારુ ખુદ્દિવાળા સમજદાર સર્જન-તરીકે રાવજીભાઈનું વ્યક્તિત્વ કેવું હતું તે આ પુસ્તકમાં જોવા મળે છે. ‘કર્તાની વિકાસોન્મુખતા, ખાપુલકિત, આસ્તિકતા, દેશપ્રીતિ અને ચિંતનશીલતાનું’ એમાં મળતું દર્શન થાય છે. સાધકનો વિષાદ બતાવતું એમનું પુસ્તકમાં

લગભગ સતતવાહી રહેલું આત્મનિદદ આત્મપરીક્ષણ સેવકનો કેવો જીવો આદર્શ અને ગાંધીજીની અપેક્ષાનું કેવું જીવું ધોરણ એમણે માન્યું છે તે, અને પોતે તેવા બની નથી શક્યા એનો અસંતોષ બતાવે છે... પહેલા પુરુષનો આવા પુસ્તકમાં અનિવાર્ય એવો એમને ઠરવો પડેલો ઉપયોગ પણ બને ખટકે છે એવા લેખકની નમ્રતા અતિનમ્રતા સુધી એમને ખેંચી જાય છે, અને એમની પાસે લખાવે છે. 'હું લેખક નથી...કથાકાર નથી કે વિચારક નથી. . ' પણ લેખક એ ત્રણે છે એ આ પુસ્તક બતાવી જાય છે.' (અનંતરાય રાવળ).

પુસ્તકના બીજા ભાગમાં લેખક પોતાના પત્ની 'ડાહીબા' વિશેના સ્મરણો નોધે છે, અને તે દરમિયાન પોતાના પુત્રો, સ્ત્રીપાત્રો અને બીજાં કુટુંબીઓનો યથાગ્રસંગ ઉલ્લેખ કરતા જાય છે. પોતાનો પુત્ર અભિજાત વ્રતિવાળો, ઈશ્વરથી ડરનારો, સરલદિલ અને સદ્બુદ્ધિવાળો મનુષ્ય બને તેવા આશયથી રાવજીસાહેબે તેને જે પત્રો લખ્યા હશે તે પણ અહીં વાચવાના મળે છે. પુત્રના પોતાને અભીષ્ટ એવા ઘડતર-ચણતરમાં રસ લેતું સક્રિય પિતૃત્વ એ માણવાનો વિષય બને તેવી એમાં હૃદયસ્પર્શી સામગ્રી છે એ સામગ્રીમાં ઘણું ઠંકાણું લેખકની જાણ બહાર ધૂસી ગયેલી સીધી ઉપદેશશીલતા ઠંકે છે. મોતીસાહેબ અમીન, ઠુણાશંકર ભટ્ટ, વલ્લભસાહેબ, અખ્યાસ તૈયાબજી, દરબાર ગોપાળદાસ, રવિશંકર મહારાજ, બબલસાહેબ મહેતા, ઇન્દુલાલ યાજ્ઞિક, મહમદઅલી ઝીણા, કાન્તિલાલ ધિયા, કૃષ્ણવદન બેશી, ફૂલચંદ શાહ જેવી અનેક વ્યક્તિઓના સ્પષ્ટરેખ વ્યક્તિચિત્રો પણ આ કૃતિની બોબ્યતાને વધારે છે. લેખકનું વલણ જિંડી આત્મનિરીક્ષા કરવા તરફનું છે. પોતે ગાંધીજી જેવા પ્રાજ્ઞત પુરુષની સેવામાં કેવા કામ આવ્યા તે તથા ગાંધીજીએ એમના ઉપર કેવી અમિશ્ર આત્મીયતાનો અભિધેક કર્યો તેની વાત એમણે પહેલા ભાગમાં ખૂબ વિગતે કરી છે.

આ કૃતિની સમીક્ષા કરતાં ડૉ. ઉપેન્દ્ર ભટ્ટે લખ્યું છે કે, 'રાવજીભાઈ એ અહીં આપેલા પોતાના અનુભવોની પશ્ચાદ્ભૂમિરૂપે (ભાગ પહેલામાં) દક્ષિણ આફ્રિકાના સંત્યાગ્રહની, લડતનું, તે સમયના હિંદનું અને વિશેષ કરીને ગુજરાતનું સામાજિક અને ખાસ તો રાજકીય વાતાવરણ અહીં ઠીક ઠીક આલેખાયું છે. અસહકારની પ્રવૃત્તિ, નાગપુરનો ઝંડાસંત્યાગ્રહ, ખોરસદ તેમ જ પેટલાદ તાલુકા સંત્યાગ્રહ, ભાગ બીજામાં) અને ઢાંડીકૂચ, સખરસ-સંગ્રામ, કોંગ્રેસે કરેલો પ્રધાનપદાનો સ્વીકાર, '૩૭ નું હરિપુરા કોંગ્રેસ-અધિવેશન, '૩૯ ના વ્યક્તિગત સંત્યાગ્રહનાં મંડાણ બીજું' વિશ્વયુદ્ધ, મહાત્મા ગાંધીજીએ પ્રેરેલી '૪૨ની ક્રાન્તિ, સ્વરાજ્ય પ્રાપ્તિ અને હિંદના ભાગલા, દેશી રાજ્યોનું વિલીનીકરણ, ગુજરાતનું રાજકારણ, કોંગ્રેસની અને ભારતની સાચી આંતરિક પરિસ્થિતિ, અને સમાજશુદ્ધિનું કાર્ય વગેરેનો પ્રમાણભૂત ઇતિહાસ 'જીવનનાં ઝરણાં' નું એક વિશિષ્ટ અંગ ગણી શકાય. આ બધી બાબતોનો વિચાર કરતાં 'જીવનનાં ઝરણાં' નું મૂલ્ય એક દસ્તાવેજી ગ્રંથ તરીકે રહેશે, આત્મચરિત્ર તરીકે નહીં."

આથમતે અજવાળો (૧૯૪૪) : (લે. મનસુખલાલ મહેતા) :

જીવ્યું, બાણ્યું, માણ્યું અને નાણ્યું એવા જીવનના પશ્ચાત્-દર્શનનો આ કૃતિમાં શ્રી. ધ. કૃ. મહેતા શબ્દો દ્વારા આલેખ દોરી આપવાનો પ્રયાસ કરે છે. વઢવાણ, સૂરત અને મુંબઈમાં વીતેલાં પોતાનાં બાળપણ, કૌશર્ય અને યુવાનીના દિવસોને તેમણે અહીં યાદ કર્યાં છે. પોતાની આયુષ્યકથાનાં પંચાવનેક વર્ષ દરમિયાન પાંચસોએક વ્યક્તિઓનો આ સંસ્મરણોમાં નોંધવો બેઠાએ તેવો સંપર્કલાભ તેમણે મેળવ્યો છે; તે બધાનો કૃતજ્ઞભાવે એમણે જે પરિચય કરાવ્યો છે તે વૃત્તાન્તનો મોટો ભાગ રોકે છે. કનૈયાલાલ મુનશી, જ્યોતીન્દ્ર દવે અને ચંદ્રવદન મહેતાનાં રેખાચિત્રો દોરતી વખતે લેખકે એક સુહૃદની સહૃદયતા ખર્ચાય તેટલી ખર્ચી હોવાનું

અનુભવાય છે. લેખકનો નાટકની દુનિયા સાથેનો નાતો જૂનો અને જાણીતો છે તેથી રંગભૂમિ સાથે સંકળાયેલા નાટ્યકારો, અદાકારો પણ એમના ઉખાસર્યા નિરૂપણમાં આવીને ગોઠવાતા જાય છે, મુખ્ય અને ગૌણ કે પ્રત્યક્ષ કે પરોક્ષ રીતે એમના જીવનના વિકાસમાં ઉપકારક થનાર માણસો આમાં ઘણા છે છતાં કેવળ શુભદર્શન કરાવવાનો નહીં પણ શક્ય છે ત્યાં યથાર્થદર્શન કરાવવાનો લેખકનો પ્રયત્ન એમની પ્રામાણિકતા માટે માન પ્રેરે તેવો છે. સંસ્મરણોના પૃથક્ અંશોને લેખક-હૃદયનું આજ્ઞા એક ખીના સૂત્રે સાકળે છે. ધનસુખલાલનું યુશમિજાતિ વ્યક્તિત્વ તેમની અનેક વિલક્ષણ ખાસિયતો સાથે ઊપસતું જાય છે, સાહિત્યસર્જક ધનસુખલાલનો પણ આ કૃતિ સારો પરિચય આપી છૂટે છે. સૌરાષ્ટ્ર, લાટપ્રદેશ અને મુખર્ષના લેખકને નોંધવા જેવા લાગ્યા તેવા પ્રદેશરંગો અહીં પશ્ચાદભૂમિકા પૂરી પાડે છે.

મે ખાંખો ફફડાવી (૧૯૪૬) : (લે તનસુખ ભટ્ટ)

શ્રી. તનસુખ ભટ્ટે આ સ્મરણિકામાં પોતે યુવાનીમાં પ્રવેશ્યા ત્યાં સુધીના જીવનવૃત્તાન્તને રજૂ કર્યું છે. અભ્યાસકાળ દરમિયાન એમને અનુભવવી પડેલી વિટંબણાઓનું વીગતપુરઃસર વર્ણન એમણે આપ્યું છે. મોટાભાઈએ આપેલા ઠપકાના શબ્દો એમને એમનામાં રહેલી શક્તિઓનો પરચો ખતાવવા માટે ઉચ્ચુકત કરે છે અને તેઓ સૂરત, પૂના, અમદાવાદ અને કાશી જેવા સ્થળોએ જઈ અભ્યાસ કરવાના પ્રયત્નો કરે છે. એ પ્રયત્નપરંપરા સાથે જીવન એમને અનેક નાનામોટા ઠપરા-સીધા અનુભવોમાંથી પસાર થવાની ફરજ પાડે છે, જેમાંથી પસાર થઈને તેઓ થાળે પડે છે અને ઉચ્ચ શિક્ષણની અનુસ્નાતક કક્ષાનો અભ્યાસ કરવા અંતે સામ્યશાળી થાય છે તેનો હેવાલ પુરુષકનો ઘણો ભાગ રોકે છે. તેમના સ્વાવલંબી, સ્વાશ્રયપ્રિય, સહનશીલ અભ્યાસ-અનુરાગી વ્યક્તિત્વ આ

નિરાડ'બરી હેવાલ અને રજૂઆતની વિનોદપ્રધાન શૈલી કૃતિને વાચનક્ષમ બનાવે છે.

જીવનનું પરોઢ : (૧૯૪૮) : (લે૦ પ્રભુદાસ ગાંધી)

આ આત્મવૃત્તાન્તપ્રયત્ન કાકાસાહેબની 'સ્મરણયાત્રા' જેવો બન્યો છે. પોતાના જીવનનાં, બાળપણ અને કિશોરાવસ્થા પર્વતનાં, ચારથી બાર વર્ષ સુધીની ઉંમરનાં આઠેક વર્ષના સમયાવધિમાં સમાઈ જતાં સંસ્મરણો અહીં વિષયબન્યાં છે. 'લેખક ગાંધીજીના કુટુંબી અને આફ્રિકાના સાથી શ્રી. છગનલાલ ગાંધીના પુત્ર છે અને આફ્રિકામાં જાંનેની આંખ નીચે આશ્રમમાં જ એમનો ઉછેર થયો છે. 'જીવનનું પરોઢ' એ લેખકના જીવનનું પરોઢ તો આલેખે છે જ, પણ ઉપરના સંજોગોને લીધે ગાંધીજીના એમના વિશાળ કબીલા સાથેના સંબંધો ઉપર અને ખાસ કરીને એમના તપોજીવનના પરોઢ ઉપર ક્રીમતી પ્રકાશ નાખે છે, અને એ રીતે ગાંધીજીવિષયક સાહિત્યમાં એક અગત્યના ઉમેરારૂપ છે. ગાંધીજીના પિતા અને દાદાના જીવનમાં પણ કેવા સત્યટેકના પ્રસંગો આવેલા અને એમાં એ કેવી રીતે અડગ રહેલા એનો આ પુસ્તકથી ઢૂંબડૂ ખ્યાલ આવે છે. ઉપરાંત ગાંધીજીએ આપણને ઝાઝી ખબર પડવા દીધી નથી કે પોતે એક ભર્યાભર્યા સુખી કુટુંબના નબીરા હતા, અને આપણે જેમ રવીન્દ્રનાથ કે જવાહરલાલ વિશે એમના સુખી ઉછેરનો ખ્યાલ કરીએ છીએ તેમ ગાંધીજી વિશે સામાન્ય રીતે કરતા નથી, પણ આ પુસ્તકથી એ વિશે વધુ સ્પષ્ટ ખ્યાલ આવે છે....ગૃહસ્થાશ્રમી ગાંધીજીને આ પુસ્તકમાં આપણે ધીમે ધીમે ઘરને આશ્રમ બનાવી દેતા અને કુટુંબીઓને સહસાધકોની કક્ષાએ મૂકી દેતા અને તેમનામાંથી જ મગનલાલભાઈ અને કસ્તૂરબા જેવાં અનુપમ સાથીઓ ઘડતા આપણે જોઈએ છીએ. ગાંધીજીની વિકટ જીવનસાધનાનો અગ્નિ આ પુસ્તકને પ્રકરણ પ્રકરણ પ્રતીત થાય છે...ઉપરાંત આ પુસ્તકથી એ પણ સ્પષ્ટ થાય છે, કે ગાંધીજીનાં પાછલાં-વર્ષોમાં

એક પછી એક આશ્ચર્યો જનતા આવતા તે છતાં જે કીમિયો કરવાનો હતો તે તો એ આક્રિકામાં જ કરી ચૂક્યા હતા ચાવી એમણે આક્રિકામાં રહે રહે શોધી કાઢી હતી, હિંદમાં આવીને તો એમણે પરદેશી સત્તાના લોખંડી તાળા પર એ માત્ર અજમાવી. . આ પુસ્તક મૌઁઁઁઁઁ અને રસિકતાથી લખાયું છે. લેખકના નાજુક સ્મિતમય વ્યક્તિત્વનો પરાગ પણ એમાં ભિડી રહ્યો છે.’ (ઉમાશંકર બેશી : અભિરુચિ . પૃ. ૨૦૪ થી ૨૦૬).

જીવનપથ (૧૯૪૯) અને જીવનરંગ (૧૯૫૬) (લે. ધૂમકેતુ)

‘જીવનપથ’ નામના પહેલા ખંડમાં શ્રી ધૂમકેતુએ પોતાના ખાળપણથી માંડીને બહાઉદ્દીન કોલેજમાંના વિદ્યાર્થીકાળ સુધીના સંસ્મરણો આલેખ્યા છે. ‘પોતે જે અનુભવ્યું, માણ્યું, સંસ્મૃતિમાં જે રહ્યું, તેને કરીને સંસારવૃંદ એ એક સુંદરમાં સુંદર જીવનમહોત્સવ છે’ એમ ગણતા ધૂમકેતુ શૈક્ષીની હૃદયસ્પર્શિતા અને આલેખનની આગવી દૃષ્ટિનો ઉપયોગ કરીને પોતાના ‘જીવનકાવ્ય’ની નિરીક્ષા-સમીક્ષા અહીં કરતા દેખાય છે. ખંડે ખંડોમાં વિદ્યાર્થી, અધ્યાપક, મિત્ર અને સાહિત્યકાર તરીકે જ ધૂમકેતુ આપણી સમક્ષ પ્રગટ થતા દેખાય છે. એમના કુટુંબજીવનનો, એમનો પિતા, પતિ ઇ. તરીકેનો વ્યવહાર અહીં લગભગ અણ-વર્ણવાયો રહે છે. વીગતોની પુનરુક્તિ પણ કેટલેક ટંકાણે એમનાથી થઈ જવા પામી છે. પહેલા ભાગ જેટલો વાચનક્ષમ છે તેટલો બીજો નથી. પુરુષાર્થોને પોતાના પ્રયત્નને અનુરૂપ સહાયક તત્ત્વો મળ્યા વિના રહેતા નથી અને ધૂમકેતુને પણ અનેક સહાનુભૂયક વ્યક્તિઓની પ્રસંગે પ્રસંગે ધૂંક અને હામ નળી રહી છે. ‘જીવનપથ’માં એમણે વીરપુરની આજુબાજુના નાનામોટા હંગરાઓ, પથ્થરની ખાણો, હેમદ્રો અને બેલાડિયાના ઘુનાઓ, હરિયાળી ધરતી, સીરાપ્દૂત પશુધન અને એના પાસકે ગોવાળિયાઓના વર્ણન નિમિત્તે અનેક રમ્ય પ્રકૃતિચિત્રો આલેખ્યા

છે. શ્રી. રામપ્રસાદ શુક્લે લખ્યું છે કે, ‘જીવનચંદ્ર’માં, વ્યક્તિચિત્ર, સમાજચિત્ર અને પ્રકૃતિચિત્રની...ત્રિવેણીના તીરે કર્તા અતીન્દ્રિય અનુભવોનો એક તુરિય પ્રવાહ પણ ચલાવે છે. કંકુ કાઢતો ભૂવો, રાસડા દેતી ચૂડેલ, મીનળવાવનાં પગથિયાં પર ફરતો સિદ્ધરાજ જયસિંહ છે. દશ્યો કિયરાંત એમાં પ્રાણુવિનિમયના પ્રયોગો પણ વર્ણવાયા છે.’

ગઈકાલ (૧૯૫૦) મધ્યાહ્નનાં મૃગજળ (૧૯૫૬) : (લે. ર. વ. દેસાઈ)

‘શારદા’ માસિકમાં ધારાવાહિકરૂપે આલેખાયેલાં રમણલાલ વસંતલાલ દેસાઈનાં સંસ્મરણોની સુમનમાલા ‘ગઈ કાલ’ નામથી ગ્રંથસ્થ થઈ છે. પોતાની આત્મકથાના આ પહેલા ભાગમાં લેખકે ૧૯૦૮ માં મેટ્રિકની પરીક્ષા પસાર કરી ત્યાં સુધીનાં એમના જીવનનાં સોળ વર્ષની ઘડતરકથા રજૂ કરી છે. એમાં કુટુંબીજનો, બાલસખાઓ, સાથીવિદ્યાર્થીઓ, શિક્ષકો, શુભચિંતકોની એમણે વીગતપૂર્ણ ઓળખાણ આપી છે. લેખકની વિકાસકથાની રૂપરેખા જેના ઉપર આધાર રાખે છે તે હકીકતોની પસંદગીમાં એમણે અગ્રતાક્રમ બરાબર સાચવ્યો ન હોવાની છાપ પડે છે. નાનામોટા, ઉપયોગી-નિરર્થક બધા જ પ્રસંગો અહીં આવીને ગોઠવાઈ ગયા હોઈ ‘પાર્શ્વવર્તી ભૂમિકાને કેન્દ્રસ્થ નાયકનું મહત્ત્વ મળતાં’ લેખકની આપકથાને ઘણું ખમવું પડ્યું છે. ‘કાવ્યમાધુર્ય’ જેવા ગ્રંથે, ફારસી ભાષાના એમના પરિચયે અને વડોદરાના શ્રેયઃસાધક અધિકારીવર્ગે એમના સાહિત્યકાર તરીકેના ઘડતરમાં નોંધપાત્ર સહયોગ આપ્યો છે તે આ સંસ્મરણો-માથી સ્પષ્ટ થાય છે. રજૂઆતમાં નાગરોચિત સૌમ્યતા અને માધુર્ય છે તેથી કૃતિથી કેટલીક જીભુપો સહ્ય લાગે છે.

‘મધ્યાહ્નનાં મૃગજળ’માં પ્રો. ઉપેન્દ્ર પંડ્યા કહે છે તેમ, ‘.....જે ચિત્ર જોઈ છે તે નો જીવનની સારખનું, સાત્ત્વિક સંતોષનું.’

શાત સરોવરની સુપ્ત પ્રસન્નતાનું છે ‘મૃગજળ’ના મિથ્યાત્વનું નથી.’ લેખકે પ્રસ્તાવનામાં કહ્યું છે તેમ આ સ્મરણમાલા ઈ. સ. ૧૯૩૧ સુધી વિસ્તાર પામીને અટકી જતી નથી. પણ, ‘.....એમના નિવૃત્તિકાળના છેલ્લા વર્ષોને બાદ કરતા, કોલેજ-શિક્ષણથી માડી એમની અમલદારી સુધીના કાળને, સાતત્યસંબંધ જળવાઈ રહે તે રીતે, બે કે સ્પષ્ટ સાલવારી કે એવી બીજી ઝીણી વીગતો આખ્યા વિના’ આવરી લે છે. ‘પોતાની જીવનશ્રદ્ધા તથા હૃદયમંથનને વ્યક્ત કરતી. આત્મીય જનના સત્યસંસ્કૃત આલેખ જેવી આ સ્મૃતિકથા’ શુચિતા, સૌમ્યતા, આલિંગત્ય, સ્નેહાળતા અને કર્તવ્યનિષ્ઠાના ગુણે ઓપતા લેખકના વ્યક્તિત્વની માધુરીનો પ્રશાન્ત-પ્રસન્ન સ્પર્શ કરાવતી હોવાથી ઘણી આસ્વાદ્ય બની છે.

બાંધ ગઠરિયા ભા. ૧-૨ (૧૯૫૪), છાંડ ગઠરિયાં (૧૯૫૫), સફર ગઠરિયાં (૧૯૫૬) અને રંગ ગઠરિયાં (૧૯૬૫) : (લે. ચંદ્રવદન મહેતા)

‘હૃદયની ઉબા, કલ્પનાના ચમકાર, વાતાવરણની પકડ, વિપુલ અને વૈવિધ્યસભર અનુભવસામગ્રી, સુરેખ વર્ણનશક્તિ’, નાટ્યાત્મક રજૂઆત અને અવનવીન ગદ્યછટાઓથી કથારસસભર બની નવલકથાના વાચનનો પરિતોષ અને પ્રસન્નતા આપતું ચંદ્રવદન મહેતાનું આત્મકથાસાહિત્ય, કનૈયાલાલ મુનશીએ પાંડેલી સરસતાપ્રધાન આત્મચરિત્રપ્રણાલિકાને અનુસરતું ગણનાપાત્ર સિદ્ધિઓથી સંપન્ન સાહિત્ય છે.

‘બાંધ ગઠરિયા’નો પહેલો ભાગ જન્મથી માડી ચંદ્રવદન ૧૯૧૯માં મેટ્રિક પાસ થયા ત્યાં સુધીનું જીવનવૃત્તાન્ત રજૂ કરે છે. બીજો ભાગ તેમના મુંબઈના કોલેજકાળને વર્ણવે છે ત્રીજો ભાગ અજંટા-ઇલોરા, પોંડિચેરી, બરમા, દાર્જિલિંગ જેવા સ્થળોના પ્રવાસી, વલ્લભભાઈ-વિકૃલભાઈ-સુભાષબાબુ જેવા નેતાઓના

પ્રીતિપાત્ર ખનેલા, 'કલમ મંડળ'ના સ્થાપક, આજીવિકા માટે ફાંફાં મારતા અને કથું ન સૂઝયું ત્યારે સદ્દાની બદીમાં ફસાતા-ચંદ્રવદનતા જીવનનાં અનેક સારાનરસાં સંસ્મરણોને સ્વૈર રીતે આલેખે છે. એથી ભાગ ચંદ્રવદનની યુરોપયાત્રાનો હેવાલ છે. અને છેલ્લો ભાગ 'રંગ ગઢરિયાં' નાટકનાં લેખન-અભિનયન-દિગ્દર્શન-રજૂઆત છે. સાથે નિસ્ખત ધરાવતા જિજ્ઞાસુઓને ઉપયોગી થાય એવી યુરોપના વિવિધ પ્રગતિશીલ દેશોનાં નટ-નટીઓ, ત્યાંના પ્રચલિત નાટ્યપ્રકારો, નાટકસંસ્થાઓ, નાટ્યતાલીમકેન્દ્રો, નાટ્ય ચર્ચા કરનારી સભાઓ, વગેરેને લગતી ઉપયોગી માહિતી આપનારી અનુભવકથા બન્યો છે. યુરોપની ધરતીએ આ કલામર્મજ, નાટ્યવિદ્ અને બળવાન વિચારસંપત્તિવાળા ગ્રહભૂશીલ યાત્રીના મન અને હૃદયમાં જે સ્પંદનો જગાવ્યા હશે તેનો અને એમણે જોયેલાં મ્યુઝિયમો અને પશ્ચિમના નગર-ઐશ્વર્યનો અહીં રહસ્યોદ્ઘાટક પરિચય થાય છે.

વિવિધ ભાવોને અસરકારક રીતે ઝીલતા, શિષ્ટતાના આડંબર વિનાના, સાદા, સુઘડ પણ અવારનવાર તળપદી ભાષાનું સામર્થ્ય પ્રગટ કરતા ગદ્યના માધ્યમ દ્વારા આલેખાતી જતી ચંદ્રવદનની આ સુદીર્ઘ આપકથાનું સ્વરૂપ ક્રમિક જીવનપ્રસંગોના સુશ્લિષ્ટ નિરૂપણ જેવું નથી પણ લેખકના પ્રકૃતિગત મિજબજને અનુરૂપ એવા રસજતા પ્રવાહમાં રજૂ થયેલી સ્મરણમાળા જેવું છે. લગભગ સાઠેક વર્ષ જેટલા પ્રલંબ સમયગાળામાં ચંદ્રવદને જીવન અને જગતના જે રંગબેરંગી અનુભવો મેળવ્યા અને એમાં અફળાઈ-કુટાઈને જે વ્યક્તિત્વ કેળવ્યું તેની હકીકતો એમણે કવિ, નવલકથાકાર અને નાટ્યલેખકની એમનામાં રહેલી ત્રિવિધ શક્તિને કામે લગાડીને રજૂ કરી છે. નાટકના ઉત્કર્ષ માટેના ચંદ્રવદનના અથાગ પ્રયત્નો, પોતાના લગ્નજીવનની કુટુંબકથાનો એમણે આપેલ પશ્ચાત્તાપપૂર્ણ હેવાલ, સમય-સ્થળ અને વ્યક્તિવિશેષોનાં નામોના નિર્દેશોમાં

એમણે રાખેલી વીગતચોકસાઈ, હ્રદ લાગે તેવાં અલ્પ મહત્ત્વના પ્રસંગો અને ઉક્તિઓમાથી રહસ્ય તારવવાની સૂઝ, લલિત કલાની કોઈપણ શાખાના નમૂનાઓને આગવી રીતે આસ્વાદવાની આવડત, નાની મોટી વ્યક્તિઓના જીવંત અને સાક્ષાત્કારક રેખાચિત્રો આલેખવાની શક્તિ-જેવા અનેક અંશોથી ગરવી બનેલી ચંદ્રવદનની ભાતીગળ સ્મરણોથી સભર આત્મચરિત્રાવલિ ગુજરાતી સાહિત્યના આભૂષણરૂપ છે.

આત્મનિરીક્ષણ (૧૯૫૩) : (લે. મથુરાદાસ ત્રિકમજી) અને

સંસ્મરણો (૧૯૫૪) : (લે. ગણેશ વાસુદેવ માવળંકર)

‘આત્મનિરીક્ષણ’ લેખકના સ્વર્ગવાસ પછી પ્રકાશિત થયેલી, મથુરાદાસના નિષ્ઠાપૂર્ણ મનોમંથનનો નિખાલસ હેવાલ આપતી નિર્વાંજસરલ આપકથા છે. લેખકનું આ આત્મ-મંથન બાહ્ય પરિસ્થિતિની પ્રતિકૂળતામાંથી જન્મ્યું નથી. ‘શુદ્ધિના અત્યાગ્રહને લીધે વ્યવસાયપસંદગીની બાબતમાં અનિર્ણયાત્મકતા, પરંપરાગત ધાર્મિક માન્યતાઓને લીધે સમાજસેવાને કર્તવ્ય ગણવાની અનિચ્છા, આવી જ શિથિલ સંકલ્પશક્તિમાંથી જીલી થયેલી અકર્મણ્યતા અને તેમાંથી ઉત્પન્ન થયેલું મર્યાદાભાન’-આલેખતા મથુરાદાસે સંકોચ કે શરમ અનુભવ્યા નથી. ‘સંસ્મરણો’માં લેખકનો આશય ગાંધીજી સાથેના પોતાના કેટલાક જીવનપ્રસંગોને સ્વસંતોષ ખાતર આલેખવાનો છે. ગાંધીજીના પ્રેરક સાન્નિધ્યમાં શિષ્યભાવે જે જીવન-તત્ત્વો દાદાસાહેબ પામ્યા તેનું સ્મરણો દ્વારા પુનર્દર્શન કરી નિવૃત્ત જીવનમાં સાત્ત્વિક આનંદ મેળવવાનો એમનો ઉદ્દેશ છે. દાદા-સાહેબના જીવનની સૂક્ષ્મ સંપત્તિ જેવા દેશભક્તિ, માતૃભક્તિ, સ્પૃશ્વકર્તૃત્વ, સિદ્ધાંતનિષ્ઠા, વિચારસ્વાતંત્ર્ય, સત્યપ્રીતિ-વગેરે ગુણોનો પરિમલ આ સ્મરણોમાંથી ફેરી રહેતો અનુભવાય છે. એમની શૈલીમાં જે સીધાપણું છે તે એમના વકીલાતના વ્યવસાયને

કારણે આવ્યું હશે. જે શબ્દોમાં કહેવાનું કહેવાઈ જતું હોય તેા ત્રીજે વાપરવાની વૃત્તિ એમને સાગ્યે જ થાય છે. ગાંધીજીના સહસ્ર-રશ્મિ સૂર્ય જેવા વ્યક્તિત્વની આભાનો સ્પર્શ કેવો જીવનવિધાયક હતો તેની પ્રત્યક્ષ પ્રતીતિ અહીં મળે છે.

ઘડતર અને ચણતર ભા. ૧-૨ (૧૯૫૪-૧૯૫૯) : (લે. નાનાભાઈ ભટ્ટ)

નૃસિંહપ્રસાદ કાલિદાસ ભટ્ટની આ આત્મકથા એક મિશનરી ઉત્સાહવાળા કેળવણીકારની સાધનાકથા છે. પ્રશ્નોરા જ્ઞાતિના એક આર્થિક રીતે સાધારણ કહેવાય તેવા પરિવારમાં જન્મેલા નાનાભાઈનું શિક્ષણ-ઋષિ તરીકેનું આરિયચણતર કરવામાં શ્રીમન્નથુરામ શર્મા અને ગાંધીજીનો સૌથી વિશેષ ફાળો હતો. અભય, ધર્મનિષ્ઠા, ધ્યેયનિષ્ઠા, અનાસક્તિ, સાદગી, અને પરિશ્રમશીલતાના ગુણો દ્વીપત એવા આ શિષ્યજીવનશિલ્પીએ ‘શ્રામદક્ષિણામૂર્તિ’ જેવી કેળવણી સંસ્થાઓ ભેલી કરી તેની પાછળ કંઈ શક્તિઓ કેવી રીતે કામ કરતી હતી તેનો ઇતિહાસનિષ્ઠ અને ઇષ્ટમાર્ગદર્શક હોવાલ આ પુસ્તકમાં રજૂ થયો છે.

સ્મૃતિસંવેદન (૧૯૫૪) : (લે. ચાંપશી ઉદેશી)

એનું નામ સૂચવે છે તે પ્રમાણે આ કૃતિ શુદ્ધ આત્મકથા નથી. ચાંપશી ઉદેશી ગુજરાતી પત્રકારત્વના ગણનાપાત્ર સેવાવીર છે. નોકરી, નાટક, સાહિત્ય અને સિનેમા સાથે લિપ્ત લિપ્ત કાળે ગોંડળ, કલકત્તા, વડોદરા અને અમદાવાદ જેવાં જુદાં જુદાં સ્થળોએ રહેલા આ ‘નવચેતન’ જેવા વયોવૃદ્ધ સામયિકના તંત્રીએ અનુભવેલા જીવનવૈવિધ્યનો આ સ્મરણાવલંબી વૃત્તાન્ત છે. લેખકનાં કલકત્તા-નિવાસ સાથે સંકળાયેલાં સંસ્મરણો કૃતિનાં પોણાભાગનાં પાનાં રોકે છે. ચાંપશીભાઈ સ્વભાવે લાગણીશીલ, ઉચ્ચ જીવનમૂલ્યોમાં અદ્ધા ધરાવનાર, નીતિપ્રેમી અને સરળ પ્રકૃતિના સજ્જન છે. ‘સ્વપૃથક્કરણ’ નામનું આ કૃતિનું પ્રકરણ લેખકની નિખાલસતાને

કારણે ગમી જાય એવું બન્યું છે. પોતાને મળી છે નેટલી અને તેવી શક્તિઓ દ્વારા પ્રાપ્ત કે સ્વીકૃત કર્તવ્યને જાગૃત ધર્મખુદ્ધિથી નસાવી જાણવાની સાધના જેને આવડે છે એવા આંખશીલાઈ જેવા વિનમ્ર પત્રકારોનાં જીવન ઘણી રીતે પ્રેરક બની શકે તેવા હોય છે એ ખતાવવાનું કામ ‘સ્મૃતિસંવેદન’ કયું છે.

હિલોળા (૧૯૫૪) : (લે. વીરજી ગંગાજર માહેશ્વર)

આપશી ઉદ્દેશીના ‘સ્મૃતિસંવેદન’ના જેવા સ્વરૂપનું આ આત્મવૃત્તાન્ત સાહિત્યિક અંશે ખતાવતું નથી. સ્વામી આનંદે આ પુસ્તકના પ્રાક્કથનમાં કહ્યું છે તેવી ‘ચમકઅમક વગરની વેપારી મુંબઈગરી’ સાધામાં એક ફરજપરસ્ત કુટુંબી, ધર્મનિષ્ઠ વેપારી, વિનમ્ર રાષ્ટ્રસેવક અને સક્રિયુક્ત જિજ્ઞાસુના જીવનની લીલીસૂકી અને ચડતીપડતીની માર્ગદર્શક બને તેવી કથા આ પુસ્તકમાં રજૂ થઈ છે. થોડાકે વિવેક વાપરી લેખકે વૃત્તાન્તને કુટુંબીઓ અંગેની વધુ પડતી વીગતોથી અને દૂરના સગાસંબંધીઓના મરણપરણી લાંબાણનોંધોથી લાલી દીધું ન હોત તો એની આસ્વાદ્યતામાં હજી વધારો થાત.

મારા જીવનની અનુભવકથા (૧૯૫૫) : (લે. શેઠ નાનજીલાઈ) કાળિદાસ મહેતા)

‘મારા જીવનમાં એવું વિશેષ કશું નથી જે જાણવાથી દુનિયાને ખાસ લાલ થાય.’ એમ કહેનાર લેખક નાનજીલાઈ પોતાના જીવનના અનુભવોમાંથી તારવેલા વિચારો, દેશ-પરદેશના વૃત્તાન્તમાં એમને થયેલા અનેક પ્રકારના લોકોનો પરિચય, આક્રિકા, યુરોપ, ચીન, જાપાન, ભારતના એમણે કરેલા પ્રવાસો ઇં વિષયક સ્વાનુભૂત માહિતી અહીં પ્રસ્તુત કરે છે. પુસ્તકના પ્રકાશકોએ નિવેદનમાં લખ્યું છે કે, ‘સૌરાષ્ટ્રના એક સાહસશૂર વ્યાપારીની

કારણે આવ્યું હશે. જે શબ્દોમાં કહેવાનું કહેવાઈ જતું હોય તેા ત્રીજે વાપરવાની વૃત્તિ એમને સાગ્યે જ થાય છે. ગાંધીજીના સહસ્ર-રશ્મિ સૂર્ય જેવા વ્યક્તિત્વની આસાનો સ્પર્શ કેવો જીવનવિધાયક હતો તેની પ્રત્યક્ષ પ્રતીતિ અહીં મળે છે.

ઘડતર અને ચણતર ભા. ૧-૨ (૧૯૫૪-૧૯૫૯) : (લે. નાનાભાઈ ભટ્ટ)

નૃસિંહપ્રસાદ કાલિદાસ ભટ્ટની આ આત્મકથા એક મિશનરી ઉત્સાહવાળા કેળવણીકારની સાધનાકથા છે. પ્રશ્નોરા જ્ઞાતિના એક આર્થિક રીતે સાધારણ કહેવાય તેવા પરિવારમાં જન્મેલા નાનાભાઈનું શિક્ષણ-ઋષિ તરીકેનું ચારિત્ર્યચણતર કરવામાં શ્રીમન્નથુરામ શર્મા અને ગાંધીજીનો સૌથી વિશેષ ફાળો હતો. અભય, ધર્મનિષ્ઠા, ધ્યેયનિષ્ઠા, અનાસક્તિ, સાદગી, અને પરિશ્રમશીલતાના ગુણો દીપ્ત એવા આ શિષ્યજીવનશિલ્પીએ ‘બ્રામહક્ષિણામૂર્તિ’ જેવી કેળવણી સંસ્થાઓ ભેલી કરી તેની પાછળ કંઈ શક્તિઓ કેવી રીતે કામ કરતી હતી તેનો ઇતિહાસનિષ્ઠ અને ઇષ્ટમાર્ગદર્શક હેવાલ આ પુસ્તકમાં રજૂ થયો છે.

સ્મૃતિસંવેદન (૧૯૫૪) : (લે. ચાંપશી ઉદેશી)

એનું નામ સૂચવે છે તે પ્રમાણે આ કૃતિ શુદ્ધ આત્મકથા નથી. ચાંપશી ઉદેશી ગુજરાતી પત્રકારત્વના ગણનાપાત્ર સેવાવીર છે. નોકરી, નાટક, સાહિત્ય અને સિનેમા સાથે લિપ્ત લિપ્ત કાળે ગોંડળ, કલકત્તા, વડોદરા અને અમદાવાદ જેવાં જુદાં જુદાં સ્થળોએ રહેલા આ ‘નવચેતન’ જેવા વયોવૃદ્ધ સામયિકના તંત્રીએ અનુભવેલા જીવનવૈવિધ્યનો આ સ્મરણાવલંબી વૃતાન્ત છે. લેખકનાં કલકત્તા-નિવાસ સાથે સંકળાયેલાં સંસ્મરણો કૃતિનાં પોણાભાગનાં પાનાં રોકે છે. ચાંપશીભાઈ સ્વભાવે લાગણીશીલ, ઉચ્ચ જીવનમૂલ્યોમાં અદ્ધા ધરાવનાર, નીતિપ્રેમી અને સરળ પ્રકૃતિના સજ્જન છે. ‘સ્વપૃથક્કરણ’ નામનું આ કૃતિનું પ્રકરણ લેખકની નિખાલસતાને

કારણે ગમી જાય એવું બન્યું છે. પોતાને મળી છે નેટલી અને તેવી શક્તિઓ દ્વારા પ્રાપ્ત કે સ્વીકૃત કર્તવ્યને જાગૃત ધર્મજીવિથી નભાવી જાણવાની સાધના જેને આવડે છે એવા આંપશીભાઈ જેવા વિનમ્ર પત્રકારોના જીવન ઘણી રીતે પ્રેરક બની શકે તેવાં હોય છે એ ખતાવવાનું કામ ‘સ્મૃતિસંવેદન’ કૃત્યું છે.

હિલોળા (૧૯૫૪) : (લે. વીરજી ગંગાજી માહેશ્વર)

આપશી હિંદેશીના ‘સ્મૃતિસંવેદન’ના જેવા સ્વરૂપનું આ આત્મવૃત્તાન્ત સાહિત્યિક અંશો ખતાવતું નથી. સ્વામી આનંદે આ પુસ્તકના પ્રાકૃત્યનમાં કહ્યું છે તેવી ‘ચમકામક વગરની વેપારી મુંબઈગરી’ ભાષામાં એક ફરજપરસ્ત કુટુંબી, ધર્મનિષ્ઠ વેપારી, વિનમ્ર રાષ્ટ્રસેવક અને ભક્તિયુક્ત જિજ્ઞાસુના જીવનની લીલીસૂકી અને ચડતીપડતીની માર્ગદર્શક બને તેવી કથા આ પુસ્તકમાં રજૂ થઈ છે. થોડોક વિવેક વાપરી લેખકે વૃત્તાન્તને કુટુંબીઓ અંગેની વધુ પડતી વીગતોથી અને દૂરનાં સગાસંબંધીઓનાં મરણપરજીની લંબાણનોંધોથી લાદી દીધું ન હોત તો એની આસ્વાદ્યતામાં હજી વધારો થાત.

મારા જીવનની અનુભવકથા (૧૯૫૫) : (લે. શેઠ નાનજીભાઈ) કાળિદાસ મહેતા)

‘મારા જીવનમાં એવું વિશેષ કશું નથી જે જાણવાથી દુનિયાને ખાસ લાભ થાય.’ એમ કહેનાર લેખક નાનજીભાઈ પોતાના જીવનના અનુભવોમાંથી તારવેલા વિચારો, દેશ-પરદેશના પ્રવાસમાં એમને થયેલા અનેક પ્રકારના હોકાનો પરિચય, આક્રિકા, યુરોપ, ચીન, જાપાન, ભારતના એમણે કરેલા પ્રવાસો ઇં વિષયક સ્વાનુભૂત માહિતી અહીં પ્રસ્તુત કરે છે. પુસ્તકના પ્રકાશકોએ નિવેદનમાં લખ્યું છે કે, ‘સૌરાષ્ટ્રના એક સાહસશૂર વ્યાપારીની

વર્ણનની પ્રવાહિતામાં, ચિંતનકણ્ણિકાઓની વેધક સચોટતામાં, વ્યક્તિચિત્રોની ઘેરી રેખાઓમાં, હૃદયસંચલનોના સંક્ષુબ્ધ કરી મૂકે તેવા તાદૃશ આલેખનમાં, સ્થળનિર્દેશોની વીગતખુલતામાં ઇન્દ્રિયાલની શૈલી એમને ધાયુ કામ આપે છે.

નાના હતા ત્યારે (૧૯૪૬) : (લે. ડૉ. હરિપ્રસાદ દેસાઈ), સક્કરખરાજમાં આઠ વર્ષ (૧૯૫૪) : (લે. ભાઈલાલભાઈ ઘાભાઈ પટેલ), દી. આ. કૃષ્ણલાલ મોહનલાલ ઝવેરીનાં સંસ્મરણો (૧૯૫૬) : એક ભાગવતની આત્મકથા (૧૯૬૪) : (લે. મણિલાલ છોટાલાલ પારેખ), સ્મૃતિસાગરને તીરે (૧૯૬૪) : (લે. શ્રીમતી ગંગાબેન પટેલ), જવાળા અને જ્યોત (૧૯૬૫) : (લે. ચંદ્રકાન્ત પંડ્યા). આ છ કૃતિઓનો નામોલ્લેખ અર્વાચીન ગુજરાતી આત્મકથા-સાહિત્યની વિકાસરેખા વિશેની નોંધ પૂરી કરતા પહેલાં કરવો જોઈએ. આ છ કૃતિઓમાંની છેલ્લી ‘જવાળા અને જ્યોત’ માધ્યમિક શાળાના ભાષાશિક્ષક શ્રી. ચંદ્રકાન્ત પંડ્યાની સાહિત્યિક ગુણ ગરવી એવી વિદ્યાર્થીઓને ઉદ્દેશીને લખેલી આત્મકથા છે.

લેખકના વ્યક્તિત્વમાં અસાધારણતા ભરી પડી છે અને તેથી આ કૃતિ માત્ર વિષયના ગૌરવને કારણે ગણનાપાત્ર બની છે એવું નથી. ‘શ્રી. પંડ્યા પાસે આત્મકથાના રૂપમાં એક કલાકૃતિ સર્જવા માટે પૂરતી સામગ્રી અને સજ્જતા છે’ એ વાત અગત્યની છે. સર્જક કૃતિની કૃતાર્થતા એનું સર્જન જેના ઉપર આધારિત છે તેવી રજૂઆતની કલાયુક્તતામાં છે. રસજતી શૈલીના સ્વૈરમિજાજી નિખંધો સર્જવાની શક્તિ અને નવલિકાલેખકમાં હોય છે તેવી લાઘવપૂર્ણ છતાં ચોટદાર કથનકલાની આવડતનો સુમેળ ‘જવાળા અને જ્યોત’ની આસ્વાદ્યતાને વધારે છે. એનું એક એક પ્રકરણ એક એક લલિત નિખંધ જેવું બન્યું છે. ૧૯૭૪માં લખાયેલી, અંતસ્તત્વને લીધે નહીં તેટલી અભિવ્યક્તિગુણે ઉલ્લેખનીય

‘સ્મરણયાત્રા’ પછી એ જ જાતનું આ પુસ્તક આપણને લગભગ બત્રીસ વર્ષના લાખા ખાખા પછી પ્રાપ્ત થાય છે. ‘નાના હતા ત્યારે’ કે ‘મેં પાંખો ફેડાવી’ જેવા ‘સ્મરણયાત્રા’ની શૈલીની અસર નીચે લખાયેલા શૈશવના સ્મરણો આલેખતાં પુસ્તકો આ કૃતિ પહેલા રચાયા છે. પણ ચંદ્રશન્ત પંડ્યા પાસે સજીવ નિઃસર્ગચિત્રો આલેખવાનું જે તૂલિકાપાટવ છે, પિતા, માતા, સહિષ્ણુ સાથીઓ, શુભચિંતક શિક્ષકો, સિન્નસિન્ન જાતિના મિત્રો, આદિવાસી ખેડૂતો જેવા પોતાના જીવન સાથે સીધો કે આડકતરો અખંધ ધરાવનાર મનુષ્યોને સ્મૃતિમાં જડાઈ જાય તેવી તાદશતાથી વર્ણવવાની આવડત છે, બીમારી કે મૃત્યુ જેવા બનાવોની રજૂઆત મર્મરૂપશી રીતે કરવાની કાવટ છે અને તળપદી ભાષા અને શિષ્ટ ભાષાનો ઔચિત્યપૂર્વક ઉપયોગ કરવાની કલાદ્રષ્ટિ છે તે તનસુખ ભટ્ટ પાસે કે હરિપ્રસાદ દેસાઈ પાસે નથી.

૨૪૬૩૩
